

# ΚΙΝΗΣΗ ΚΑΙ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ

*Η αρχιτεκτονική προσέγγιση της  
σκηνογραφίας μέσα από το έργο της  
Εύας Μανιδάκη.*

ερευνητική εργασία Σταυρούλα Παπαποστόλου

επιβλέπουσα Κατερίνα Κοτζιά



# MOVEMENT AND OBJECTS

*The architectural approach to  
scenography through the work of  
Eva Manidaki.*

research paper **Stavroula Papapostolou**

supervisor **Katerina Kotzia**

University of Ioannina  
Polytechnic School  
Department of Architecture  
Ioannina, Greece  
2024

# ΚΙΝΗΣΗ ΚΑΙ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ

*Η αρχιτεκτονική προσέγγιση της  
σκηνογραφίας μέσα από το έργο της  
Εύας Μανιδάκη.*

ερευνητική εργασία **Σταυρούλα Παπαποστόλου**

επιβλέπουσα **Κατερίνα Κοτζιά**

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων  
Πολυτεχνική Σχολή  
Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών  
Ιωάννινα, Ελλάδα  
2024

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την επιβλέπουσά μου, Κατερίνα Κοτζιά για την πολύτιμη βοήθεια και υποστήριξη.

# Περιεχόμενα

<b>Abstract</b>	10
<b>Εισαγωγή</b>	14
<b>Κεφάλαιο 1</b> Σύντομη ιστορία του σκηνογραφικού έργου και σημεία της θεατρικής παράστασης	20
Η σκηνή, τα σκηνικά και το κοινό	22
Τα σκηνικά σήμερα	23
Το «τώρα» στο θέατρο	24
<b>Κεφάλαιο 2</b> Παράγοντες, περιορισμοί και συνθήκες σχεδιασμού που επηρεάζουν την υλοποίηση των στοιχείων του χώρου της παράστασης	28
.Η παράσταση είναι ζωντανή	31
..Το θεατρικό έργο είναι μη πραγματικό	31
...Υπάρχει συγκεκριμένη θέση θεατών και ηθοποιών	32
....Το κοινό έχει απόσταση από την σκηνή	32
.....Η κίνηση των ηθοποιών στον χώρο είναι ορισμένη	33
.....Το θέατρο είναι σκοτεινό	34
.....Το θέαμα είναι εφήμερο	35
<b>Κεφάλαιο 3</b> Παραδείγματα-χαρακτηριστικές περιπτώσεις του σκηνογραφικού έργου της Εύας Μανιδάκη	38
Α. Σκηνικό με ένα στοιχείο που επαναλαμβάνεται	42
Β. Σκηνικό-έκπληξη	56
Γ. Σκηνικό-transformer	72
<b>Συμπεράσματα</b>	84
<b>Βιβλιογραφία-Πηγές εικόνων</b>	88
<b>Παράρτημα</b>	92

---

# Abstract

In contemporary theatrical performances, the sets and the costumes work together to create a poetic space. The composition of the elements of space supports the action in an organic way. Often, in theatre, the interaction between sets and costumes is pursued. Today, perhaps more than ever, architectural design and architectural ways of thinking play an important role in the worldbuilding on the theatre stage. The following research paper will attempt to examine the influence that an architectural way of thinking can have on contemporary stage design, through the study of the work of stage designer and architect Eva Manidaki and, more specifically, through the study of the design process and the way in which elements of space relate and interact with the movement of the performers on stage.

**Keywords:** *set, costume, interaction, architectural point of view, abstraction*

---

# Περίληψη

Στις σύγχρονες θεατρικές παραστάσεις, τα σκηνικά και τα κοστούμια λειτουργούν μαζί για την δημιουργία ενός ποιητικού χώρου. Η σύνθεση των στοιχείων του χώρου υποστηρίζει με οργανικό τρόπο τη δράση. Συχνά, στο θέατρο, επιδιώκονται σχέσεις αλληλεπίδρασης σκηνικού και κοστούμιού. Σήμερα, περισσότερο ίσως από κάθε άλλη εποχή, ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός και ο αρχιτεκτονικός τρόπος σκέψης γενικότερα, έχουν καθοριστικό ρόλο στη δημιουργία του κόσμου που περιβάλλει τα άτομα που παίζουν πάνω στη σκηνή του θεάτρου. Η παρακάτω ερευνητική εργασία θα επιχειρήσει να εξετάσει τη επίδραση της αρχιτεκτονικής σκέψης στη σύγχρονη σκηνογραφία, μέσα από τη μελέτη του έργου της σκηνογράφου και αρχιτεκτόνισσας Εύας Μανιδάκη και ειδικότερα, μέσα από τη μελέτη του σχεδιασμού και του τρόπου αξιοποίησης στοιχείων του χώρου που σχετίζονται και αλληλοεπιδρούν με την κίνηση των ηθοποιών πάνω στη σκηνή.

**Λέξεις-κλειδιά:** *σκηνικό, κοστούμι, αλληλεπίδραση, αρχιτεκτονική ματιά, αφαίρεση*



Δεξιά: Λήψη από την παράσταση «Ερωτόκριτος» σε σκηνοθεσία Αργυρώς Χιώτη, 2023, πηγή: flux-office.com



# Εισαγωγή

*«Είτε αρχαίο είτε σύγχρονο, είναι στο έρημο κτήριο, όπου μπαίνουμε ξαφνικά, όπου αφήνουμε τον εαυτό μας να μας διαπερνά το παράξενο κενό και η σιωπή του τόπου, που μπορούμε να προσεγγίσουμε ένα αυθεντικό θέατρο ιδεών. Σε αυτήν την κατάσταση όπου η αίσθηση επαναφέρει ολόκληρη την ύπαρξη στην πρωτόγονη νοοτροπία της... νιώθουμε μόνοι και όμως δεν μπορούμε να λείπουμε, είμαστε μοναδικοί και περιέργως εμπλεκόμαστε σε μια διαταραχή που απαιτεί απαντήσεις».<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Jouvet, L., *Notes sur l'edifice dramatique*, από το *Architecture et Dramaturgie*, Villers, A., Editions d'aujourd'hui, France, 1950, σελ. 10



Στις παραστάσεις θεάτρου, μουσικής, χορού ή στις επιδείξεις μόδας, η σκηνή, τα σκηνικά και τα κοστούμια πλαισιώνουν το θέαμα και δημιουργούν ένα όριο ανάμεσα στους performers και στο κοινό. Καθιερώνουν, δηλαδή, μία χωρική διάκριση των ατόμων που επιτελούν τη δράση και αυτών που την παρακολουθούν. Στο θέατρο, όπως και σε άλλες μορφές τέχνης και θεάματος που μεταδίδονται ζωντανά, ο διαχωρισμός αυτός επιτυγχάνεται μέσω του ορισμού της σκηνής, μέσω των κοστούμιών των ηθοποιών και μέσω των σκηνικών. Τα παραπάνω στοιχεία έχουν πολύ στενή σχέση μεταξύ τους. Αυτά είναι που θέτουν το πλαίσιο του θεάματος και ξεχωρίζουν το κοινό από αυτό. Με τη βοήθεια της κίνησης των ηθοποιών κατά την ερμηνεία<sup>2</sup> στις σύγχρονες θεατρικές παραστάσεις, τα σκηνικά και τα κοστούμια λειτουργούν μαζί για την δημιουργία ενός ποιητικού χώρου που υποστηρίζει τη δράση.

*«...σε καμία περίπτωση η σκηνογραφία δεν μπορεί να λειτουργήσει ως απλός σκηνικός διάκοσμος. Αποτελεί την οπτική γλώσσα της παράστασης, την πρώτη εντύπωση που θα αποκομίσουν οι θεατές για ό, τι τους παρουσιαστεί στη συνέχεια με το λόγο».*<sup>3</sup>

Το θεατρικό ένδυμα διαχωρίζει τα άτομα που παίζουν από το κοινό και βοηθάει στη διεξαγωγή της θεατρικής παράστασης, καθώς κάνει διακριτές τις ιδιότητες κάθε ρόλου και τους ξεχωρίζει μεταξύ τους. Στις αρχές του θεάτρου, όταν δεν υπήρχε ορισμένος χώρος της σκηνής, το θεατρικό κοστούμι και το μακιγιάζ ξεχώριζαν ηθοποιούς και κοινό, περισσότερο ακόμα κι από τα σκηνικά, τα οποία ήταν, συνήθως, λιγοστά. Στην Commedia Dell' Arte, για παράδειγμα, που οι παραστάσεις είχαν καθορισμένους ήρωες και υπόθεση, όλα τα άτομα υποδύονταν πάντα συγκεκριμένα και γνωστά, πρόσωπα κι έτσι διακρίνονταν από τον υπόλοιπο θίασο από το κοστούμι του ρόλου τους<sup>4</sup>.

*«Η εμφάνιση του ηθοποιού στηρίζεται είτε σε φυσικά δεδομένα είτε σε στοιχεία μεταμόρφωσης. Και στις δύο περιπτώσεις η εμφάνισή του καταδηλώνει την εμφάνιση του ρόλου που παριστάνει.[...] Ανάμεσα στα οπτικά σημεία της εμφάνισης του ηθοποιού κυριαρχεί το θεατρικό κοστούμι. Αυτό συνήθως επιτρέπει στο θεατή την πρώτη ταύτιση του ρόλου που παριστάνεται»*<sup>5</sup>.

Από την άλλη, τα σκηνικά πλαισιώνουν, συμπληρώνουν και ολοκληρώνουν τη θεατρική παράσταση. Για τις ανάγκες του έργου, τα σκηνικά μπορεί συχνά να αλλάζουν

κατά τη διάρκεια της παράστασης, με εναλλαγές ολόκληρων σετ ή με στοιχεία που μετασχηματίζονται, υποδεικνύοντας έτσι την αλλαγή του τόπου ή της πράξης. Τα ίδια σκηνικά μπορούν να χρησιμοποιούνται με διαφορετικούς τρόπους ή να μετατρέπονται σε κάτι άλλο.

Επιπλέον, συχνά τα σύγχρονα σκηνικά, δρώντας μαζί με τα κοστούμια, επιδιώκουν, μέσω της αφαίρεσης, την δημιουργία μιας συγκεκριμένης ατμόσφαιρας ή αίσθησης, περισσότερο από την πιστή αναπαράσταση ενός υπαρκτού χώρου. Σε αυτό το πλαίσιο, η ενδυματολογία αποκτά διαφορετική βαρύτητα και, ανάλογα με την περίπτωση, εμφανίζεται συχνά συνδεδεμένη με τη σκηνογραφία, όχι μόνο εννοιολογικά, αλλά ακόμα και κυριολεκτικά. Επομένως, σήμερα, περισσότερο ίσως από παλαιότερα, ο αρχιτεκτονικός τρόπος σκέψης στο σχεδιασμό έχει αποκτήσει καθοριστικό ρόλο στη δημιουργία του κόσμου που περιβάλλει τους performers πάνω στη σκηνή του θεάτρου.

*«Στο θέατρο η ενδυμασία δεν έχει καμία πρακτική λειτουργικότητα, αλλά είναι αποκλειστικά σημείο: για την εποχή που δηλώνει το έργο (πανωφόρι-χειμώνας κτλ.), για την ιστορική εποχή, για ορισμένους μυθολογικούς κώδικες (Θεός, διάβολος κτλ.).[...] Μπορεί όμως να αναλάβει, κυρίως με τα χρώματά του, και γενικότερες συμβολικές λειτουργίες στην παράσταση, π.χ. ως κινητή σκηνογραφία»*<sup>6</sup>.

Με ποιους τρόπους η αρχιτεκτονική προσέγγιση του χώρου αποτυπώνεται στη στενή σχέση σκηνογραφίας και ενδυματολογίας; Πιο συγκεκριμένα, μπορεί το ένδυμα να ενσωματώνει αρχιτεκτονικά στοιχεία και μπορούν τα στοιχεία του χώρου να υποστηρίξουν το ένδυμα; Αυτή η ερευνητική εργασία επιχειρεί να προσεγγίσει τα παραπάνω ερωτήματα, μέσα από τη μελέτη και την ανάλυση του έργου της σκηνογράφου και αρχιτεκτόνισσας Εύας Μανιδάκη. Η Εύα Μανιδάκη έχει σπουδάσει αρχιτεκτονική στην École Spéciale d'Architecture στο Παρίσι και αργότερα θέατρο, στην Ανωτέρα Σχολή Δραματικής Τέχνης του Θεάτρου Εμπρός. Από το 2002 μέχρι το 2017 δίδασκε στη Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας και το 2007, ίδρυσε, μαζί με τον αρχιτέκτονα Θανάση Δεμίρη, το αρχιτεκτονικό γραφείο FLUX office. Το γραφείο έχει επιμεληθεί το σχεδιασμό και την υλοποίηση ποικίλων θεατρικών παραστάσεων, εκθέσεων και άλλων αρχιτεκτονικών έργων, με βραβεύσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> Βακαλό, Γ., *Σύντομη Ιστορία Σκηνογραφίας*, Κέδρος, Αθήνα, 1979, σελ. 78-79

<sup>3</sup> Κοντογιώργη, Α., *Η σκηνογραφία του Ελληνικού Θεάτρου 1930-1960*, University Studio Press, Αθήνα, 2000, σελ. 67

<sup>4</sup> Βακαλό, Γ., *Σύντομη Ιστορία Σκηνογραφίας*, Κέδρος, Αθήνα, 1979, σελ. 30-33

<sup>5</sup> Puchner, W., *Σημειολογία του θεάτρου*, Εκδόσεις Παρίδη, Αθήνα, 1985, σελ. 46, 49

<sup>6</sup> ό.π., σελ. 50

<sup>7</sup> Από την ιστοσελίδα του FLUX office: flux-office.com

Στο πρώτο κεφάλαιο θα γίνει μια σύντομη επισκόπηση της ιστορίας της σκηνογραφίας και ο συσχετισμός της με τη βαρύτητα των σημείων της θεατρικής παράστασης. Τόσο η επινόηση των στοιχείων του χώρου της παράστασης, όσο και η υλοποίησή τους είναι διαδικασίες ιδιαίτερα απαιτητικές, όπου πολλοί παράγοντες πρέπει να ληφθούν υπόψη. Έτσι, στο δεύτερο κεφάλαιο θα επιχειρηθεί η καταγραφή αυτών των παραγόντων, περιορισμών και συνθηκών σχεδιασμού που επηρεάζουν την υλοποίηση των στοιχείων του χώρου της παράστασης και ο εντοπισμός του τρόπου με τον οποίο διαμορφώνουν το τελικό αποτέλεσμα. Στο τρίτο κεφάλαιο θα επιχειρηθεί η εξέταση τριών θεατρικών παραστάσεων που έχει επιμεληθεί σκηνογραφικά η Εύα Μανιδάκη με την ομάδα της, ως χαρακτηριστικές περιπτώσεις στις οποίες τα όρια της σκηνογραφίας και της ενδυματολογίας είναι ασαφή.

Εκτός από τη βιβλιογραφική έρευνα, θα αξιοποιηθεί αρχειακό υλικό των παραστάσεων, όπως φωτογραφίες και μαγνητοσκοπήσεις, καθώς και συνεντεύξεις των συντελεστών και θα συνταχθεί ένα ερωτηματολόγιο το οποίο θα απευθύνεται στην σκηνογράφο και αρχιτεκτόνισσα.

Στόχος αυτής της εργασίας είναι η καλύτερη κατανόηση του τρόπου επινόησης, σχεδιασμού και παραγωγής της σκηνογραφίας και της ενδυματολογίας στο θέατρο, μέσω της ανάλυσης της σχέσης των δύο από μία αρχιτεκτονική οπτική. Επίσης, με τη μελέτη σκηνικών που σχεδιάστηκαν από άτομο με γνώσεις πάνω στην αρχιτεκτονική, επιδιώκεται η παρατήρηση σημείων όπου οι γνώσεις αυτές, μπορούν να είναι ωφέλιμες στην δημιουργική διαδικασία της σκηνογραφίας και της ενδυματολογίας.

**«...κίνηση του ανθρώπινου σώματος σαν καθαρά πλαστικού στοιχείου».**

**Γιώργος Βακαλό**

# 1.

## Σύντομη ιστορία του σκηνογραφικού έργου και σημεία της θεατρικής παράστασης

«Αν η σκηνή είναι συσχετισμένη με τη ζωή, αν η αίθουσα είναι και αυτή συσχετισμένη με τη ζωή, τότε τ' ανοίγματα πρέπει να' ναι ελεύθερα και τ' ανοιχτά περάσματα πρέπει να επιτρέπουν την εύκολη μετάβαση από την εξωτερική ζωή στο χώρο της συνάντησης. Αν όμως το θέατρο είναι στην ουσία κάτι τεχνητό, τότε η είσοδος της σκηνής θυμίζει στον ηθοποιό πως τώρα μπαίνει σε έναν ειδικό χώρο που απαιτεί ένα κοστούμι, μακιγιάζ, μεταμφίεση, αλλαγή ταυτότητας -και το κοινό πως ντύνεται κι αυτό, έτσι ώστε να βγει από τον καθημερινό κόσμο και βαδίζοντας πάνω σ' ένα κόκκινο χαλί, να μπει σ' ένα προνομιούχο τόπο»<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Brook, P., *The empty space*, μτφ. Μαρί-Πωλ Παπάρα, Έγνατία, Θεσσαλονίκη, 1976, σελ. 162-163

Ο Δημήτρης Τσατσούλης ορίζει τα **οπτικά σημεία** (της θεατρικής παράστασης) ως «τον ίδιο τον ηθοποιό, το σώμα του, την ενδυμασία, κόμμωση και βάψιμό του, τα κινησιακά, προσεγγιστικά και μιμικά σημεία που πηγάζουν επίσης από αυτόν καθώς και τα σκηνικά αντικείμενα, το σκηνικό και το φωτισμό»<sup>9</sup>.

**9** Τσατσούλης, Δ., *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1999, σελ. 37

## Η σκηνή, τα σκηνικά και το κοινό

Η σκηνή, στο θέατρο, εμφανίζεται για να διευκρινίσει το χώρο στον οποίο πρέπει να δώσει την προσοχή του το κοινό και για να γίνει χωρική διάκριση αυτού και των ηθοποιών.

«Γενικά, η διαρρύθμιση του χώρου είναι πρωταρχική για το θέαμα, όπως απέδειξε ο Peter Brook όταν είδε να συγκεντρώνεται το ενδιαφέρον μιας φυλής αγρίων στους ηθοποιούς του μόνο όταν άπλωσαν χάμω μια κουβέρτα και στάθηκαν να παίξουν πάνω της, ορίζοντας και ξεχωρίζοντας έτσι τον τόπο του θεάματος και τα πλαίσια προσοχής των θεατών»<sup>10</sup>.

Στο αρχαίο ελληνικό θέατρο, ανάμεσα στο κοινό, που ήταν καθισμένο στο αμφιθέατρο, και στη σκηνή, υπήρχαν οι διάδρομοι, η ορχήστρα, το προσκήνιο και η θυμέλη, δηλαδή ο βωμός. Στο μεσαιωνικό θέατρο, οι παραστάσεις, που τότε είχαν κυρίως θρησκευτικό περιεχόμενο, δίνονταν σε πλατείες μπροστά στις προσόψεις θρησκευτικών ναών, με τη σκηνή να είναι μία πλατφόρμα υψωμένη από το έδαφος. Το ίδιο ίσχυε αργότερα και στην Commedia Dell' Arte και το ελισαβετιανό θέατρο, όπου η σκηνή ήταν ένα πατάρι πάνω από το ύψος του κοινού, στημένο σε υπαίθριους χώρους. Στην πορεία, μέχρι και στο σύγχρονο θέατρο, όπου οι σκηνές γίνονται κατασκευαστικά όλο και πιο πολύπλοκες, συνεχίζει να επιδιώκεται, ξεκάθαρα, ο παραπάνω διαχωρισμός.

Ο διαχωρισμός των ατόμων που υπάρχουν στο θεατρικό χώρο, ωστόσο, στην πραγματικότητα οφείλει να είναι μόνο χωρική. Ο Peter Brook, μιλώντας σχετικά στο βιβλίο του «Ο άδειος χώρος», αναφέρεται στην έννοια «αναγκαίο θέατρο», όπου οι διαφορές των δύο πλευρών, performer και κοινού, υπάρχουν μόνο σε πρακτικό επίπεδο και όχι σε

**10** Βακαλό, Γ., *Σύντομη Ιστορία Σκηνογραφίας*, Κέδρος, Αθήνα, 1979, σελ. 14

θεμελιακό<sup>11</sup>. Σημειώνει, δηλαδή, ότι έτσι αντιλαμβάνεται το θέατρο το οποίο λειτουργεί και μπορεί να ασκήσει ουσιαστική επιρροή στους δέκτες του.

Πέρα από τον ορισμό του χώρου της δράσης και του χώρου του κοινού, είναι αναγκαία η ανάλυση του σκηνικού χώρου, ο οποίος εκτός από την κίνηση των ηθοποιών χωρίζεται σε πιο συγκεκριμένα τμήματα, δηλαδή τα σκηνικά και τα κοστούμια. «Το ίδιο το σώμα του ηθοποιού χάνει, επί σκηνής, την ανθρώπινη διάσταση και αποτελεί σκηνικό αντικείμενο»<sup>12</sup>. Τα στοιχεία αυτά, μέχρι τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, λειτουργούσαν περισσότερο ως ένα φόντο για τη θεατρική πράξη. Εδώ, γίνεται αναφορά από την Αναστασία Κοντογιώργη, στο παράδειγμα του ζωγραφικού σκηνικού, το οποίο μετά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, που οι επιταγές του μοντερνισμού ξεκινούν να ισχύουν και για τη θεατρική σκηνή, αρχίζει να συμμετέχει με διαφορετικό τρόπο στο σκηνογραφικό έργο. Αναφέρει η Κοντογιώργη για το θέατρο του μοντερνισμού, όπου «form follows function», δηλαδή η μορφή ακολουθεί τη λειτουργία στο σχεδιασμό: «Σε αυτή την κατεύθυνση υπερίσχυσαν γενικά τα ζωγραφικά σκηνικά, που αποτελούσαν από την αρχή μια σύμβαση, αφού προϋποθέτουν τη ματιά του σκηνογράφου, που εμπεριέχει υποκειμενισμό. Στο σύγχρονο όμως θέατρο, το ζωγραφικό σκηνικό δεν αποτελεί απλώς ένα φόντο όπως συνέβαινε από τα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα αλλά συμμετέχει και αυτό στη θεατρική πράξη, τονίζοντας τον ψευδαισθησιακό χαρακτήρα»<sup>13</sup>.

## Τα σκηνικά σήμερα

Όπως αναφέρθηκε, το σκηνογραφικό έργο σήμερα, επεκτείνεται πέρα από την απλή πλαισίωση της σκηνής. Τα άτομα που σχεδιάζουν σκηνικά καλούνται να μεταφέρουν ένα χώρο, χρησιμοποιώντας την «θεατρική αντίληψη». «Στις μέρες μας η δουλειά του σκηνογράφου έχει γίνει πολύ πιο δημιουργική. Γιατί πια δεν έχει να κάνει απλώς με τον διάκοσμο-πλαίσιο της σκηνής, δεν έχει να κάνει με την αναπαράσταση-μεταφορά της εικόνας ενός δεδομένου χώρου, αλλά χρειάζεται να δώσει λύσεις για την οργάνωση και τη λειτουργία του θεατρικού χώρου που αποτελεί βάση για την οργάνωση της παράστασης. Σήμερα η ίδια η θεατρική αντίληψη σημαίνει κάποια πράγματα»<sup>14</sup>. Θεατρική αντίληψη όσον αφορά τη χωρική κατανόηση του θεάτρου, ώστε η τελική εικόνα να μην περιλαμβάνει

**11** «Να πώς αντιλαμβάνομαι το αναγκαίο θέατρο. Ένα θέατρο, στο οποίο η μόνη διαφορά μεταξύ ηθοποιού και κοινού είναι πρακτική, κι όχι θεμελιακή.», Brook, P., *The empty space*, μτφ. Μαρτί-Πωλ Παπάρα, Εγνατία, Θεσσαλονίκη, 1976, σελ. 171

**12** Τσατσούλης, Δ., *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1999, σελ. 16

**13** Κοντογιώργη, Α., *Η σκηνογραφία του Ελληνικού Θεάτρου 1930-1960*, University Studio Press, Αθήνα, 2000, σελ. 65-66

**14** Βακαλό, Γ., *Σύντομη Ιστορία Σκηνογραφίας*, Κέδρος, Αθήνα, 1979, σελ. 71



απλώς έναν διάκοσμο ο οποίος αναπαριστά έναν υπαρκτό τόπο, αλλά να επιλύει κατάλληλα την οργάνωση του θεατρικού χώρου, ενσωματώνοντας την αίσθηση και την ατμόσφαιρα.

«Το δραματικό έργο, προορισμένο να δράσει στο θεατή, απαιτεί τη σκηνογραφία (σκηνικά και κοστούμια) όχι ως συμπλήρωμα, αλλά ως μια δεύτερη ευαίσθητη ταυτότητα η οποία θα αναδείξει τις προτεινόμενες, από την ποίηση, θέσεις και αντιθέσεις, και θα μορφοποιήσει, στα μέτρα του δυνατού τις υφολογικές εσωτερικές διαθέσεις της»<sup>15</sup>.

Δεδομένων των παραπάνω, η σκηνογραφική πρακτική τείνει να περιέχει συχνά άλλες μορφές έκφρασης, με το συνδυασμό τους να παράγει ένα σύνθετο προϊόν. Η σκηνογραφία και η ενδυματολογία είναι συχνά συνυφασμένες, καθώς λειτουργούν - αναπόφευκτα- μαζί. Η μία μπορεί να υποστηρίξει την άλλη.

Σύμφωνα με τον Γιώργο Βακαλό: «...το κοστούμι είναι από μόνο του ένα σκηνικό... τον διαφοροποιεί κυρίως από το ανώνυμο πλήθος του κοινού, συγκεντρώνει το ενδιαφέρον πάνω του και καθορίζει τη θεατρική του σημασία, δηλώνοντας οπτικά τι παριστάνει»<sup>16</sup>. Τα κοστούμια είναι κείμενο μέρος της ολοκλήρωσης της τελικής εικόνας στο θέατρο. Όταν μπορούν να συνδυάζονται με τα σκηνικά και το ένδυμα να υποστηρίξει το σκηνικό ή το αντίθετο, μπορούν να επιτευχθούν πειραματικές και ενδιαφέρουσες φόρμες επάνω στη σκηνή.

## Το «τώρα» στο θέατρο

«...ανάλογα με την ιστορική εποχή και τις κοινωνικές δομές, ο θεατρικός χώρος μεταβάλλεται αντανακλώντας την κοινωνία μέσα στην οποία δημιουργείται»<sup>17</sup>.

Στην υλοποίηση μίας θεατρικής παράστασης λαμβάνεται υπόψιν -αναγκαία- και το χρονικό και πολιτισμικό πλαίσιο για το οποίο σχεδιάζονται τα σκηνικά και τα κοστούμια. Η θεατρική παράσταση παρουσιάζει κάτι μη πραγματικό, σε ένα πραγματικό, ωστόσο, χώρο και προβάλλει ένα έργο ετεροχρονισμένα. Εκτυλίσσεται σε μία διαφορετική εποχή, στο παρελθόν, το μέλλον, ή ακόμα και το παρόν. Ανάλογα την προσέγγιση, ο σχεδιασμός προσαρμόζεται κατάλληλα ώστε να γίνεται με ιστορική ακρίβεια, είτε κάνοντας μία πιστή αναπαράσταση της εκάστοτε πραγματικότητας, είτε μεταφέροντάς μας στην περίοδο στην οποία διαδραματίζεται το έργο, με έναν εκσυγχρονισμένο τρόπο.

Ο Walter Puchner σημειώνει ότι: «Το σκηνικό καθορίζει κυρίως τη σημασία και την ιδιότητα του σκηνικού χώρου. Βασίζεται σχεδόν πάντα σε ορισμένες σκηνογραφικές συμβατικότητες, αφού είναι αδύνατο, ακόμα και στο νατουραλιστικό θέατρο, να αναπαράγει στη σκηνή το πραγματικό περιβάλλον, για το οποίο αποτελεί οπτική ένδειξη»<sup>18</sup>. Ακόμα, δηλαδή και στο νατουραλισμό, όπου υπάρχει σαφής απεικόνιση της πραγματικότητας, είναι αδύνατον για το θέατρο να την αναπαραστήσει. Τα σκηνικά στις θεατρικές παραστάσεις δύνανται να προβάλλουν μία πραγματικότητα αυτούσια, αλλά αυτό ποτέ δεν μπορεί να συμβεί. Αν ένα έργο διαδραματίζεται σε μία συγκεκριμένη χρονική στιγμή, ακόμα κι αν αυτή είναι το οποιοδήποτε «τώρα», τότε η αναπαράστασή του θα είναι μία αναδημιουργία της ανάμνησης της εκάστοτε χρονικής στιγμής. Αντιθέτως, συχνά το θέαμα υιοθετεί την ίδια τη θεατρική του φύση, παρουσιάζοντας κάτι που είναι επιτηδευμένα μη πραγματικό. «...η οργάνωση του σκηνικού χώρου μπορεί να μιμείται ένα κομμάτι της πραγματικότητας και έτσι να υπηρετεί τον ψευδαισθητικό μηχανισμό του θεάτρου ή αντίθετα να προβάλλει αυτή η καθαυτή τη θεατρικότητα: το θέατρο, τότε, παραπέμπει στον εαυτό του»<sup>19</sup>.

Παρ' όλ' αυτά, ανάλογα με την εποχή, τα σκηνικά χρησιμοποιούνται με διαφορετικούς τρόπους ώστε να προσεγγίσουν κάποια πραγματικότητα. Χρησιμοποιούνται είτε συμπληρωματικά και χρηστικά, είτε παρουσιάζοντας μία ρεαλιστική απεικόνιση ενός διακριτού τοπίου, μέσω της ζωγραφικής και της χρήσης της προοπτικής, είτε με αφαιρετικά στοιχεία, μεταφέροντας την αίσθηση ενός χώρου, υπαρκτού ή/και εφικτού ή μη, κ.ο.κ. Γράφει ο Puchner: «...ο σημειωτικός συνδυασμός 'θέατρο' κατέχει ιδιάζουσα θέση, γιατί δεν παράγει ένα υλικό καλλιτέχνημα (artefact) και δεν μπορεί να διαχωριστεί από τη διαδικασία της παραγωγής του, που σημαίνει πως δεν έχει αυτόνομη ύπαρξη, δεν επαναλαμβάνεται αυτούσιο και δεν μεταδίδεται αναλλοίωτο. Έτσι το θέατρο είναι, σε χώρο και σε χρόνο, απόλυτο παρόν»<sup>20</sup>.

Παράλληλα, ο Γιώργος Βακαλό, μιλώντας για την απομάκρυνση από το νατουραλισμό στη σκηνογραφία, στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αι., αναφέρει: «Τις διαστάσεις του θεατρικού χώρου, τις δίνει η ίδια η σύνθεση της σκηνογραφίας με τα πλάνα της, τα επίπεδά της, τους όγκους της. Σκοπός δεν είναι η αναπαράσταση ενός πραγματικού χώρου αλλά η δημιουργία ενός ποιητικού χώρου, που θα δίνει στο θεατή το ύψος του έργου, την ποιητική του ατμόσφαιρα με μέσα την επιβολή και την υποβολή»<sup>21</sup>. Για την δημιουργία αυτού του ποιητικού χώρου στη σκηνή, η ενδυματολογία και η σκηνογραφία είναι κύριας σημασίας όσον αφορά την διασαφήνιση του θεάματος, αλλά και την πλαισίωση και ολοκλήρωση της

<sup>15</sup> Εγγονόπουλος, Ν., Το σχέδιον ή το χρώμα, Ίκαρος, Αθήνα 2007, σελ. 189-191

<sup>16</sup> Βακαλό, Γ., Σύντομη Ιστορία Σκηνογραφίας, Κέδρος, Αθήνα, 1979, σελ. 14

<sup>17</sup> Τσατσούλης, Δ., Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1999, σελ. 42

<sup>18</sup> Puchner, W., Σημειολογία του θεάτρου, Εκδόσεις Παρίσιδη, Αθήνα, 1985, σελ. 54-56

<sup>19</sup> Τσατσούλης, Δ., Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1999, σελ. 43-44

<sup>20</sup> Puchner, W., Σημειολογία του θεάτρου, Εκδόσεις Παρίσιδη, Αθήνα, 1985, σελ. 23-24

<sup>21</sup> Βακαλό, Γ., Σύντομη Ιστορία Σκηνογραφίας, Κέδρος, Αθήνα, 1979, σελ. 63

**22** Brook, P., *The empty space*, μτφ. Μαρί-Πωλ Παπάρα, Εγνατία, Θεσσαλονίκη, 1976, σελ. 129-131

παράστασης. Η διαχείριση του σκηνικού χώρου, ο σχεδιασμός κατάλληλων σκηνικών και τα κοστούμια των ηθοποιών, είναι κάποια από τα σημεία που κατασκευάζουν το έργο<sup>22</sup>.

Σε τέτοια οπτικά σημεία θα γίνει αναφορά στη συνέχεια. Αυτά έχουν παρατηρηθεί στα σκηνικά και τα κοστούμια των θεατρικών παραστάσεων, καθώς και στη γενικότερη μορφή του θεατρικού χώρου και είναι κρίσιμα για τη σχεδιαστική διαδικασία.

**«Ανακάλυψα συχνά πως το σκηνικό είν' η γεωμετρία της τελικής μορφής του έργου.»**

***Peter Brook***

## 2.

# Παράγοντες, περιορισμοί και συνθήκες σχεδιασμού που επηρεάζουν την υλοποίηση των στοιχείων του χώρου της παράστασης

«Επειδή το θέατρο είναι καλλιτεχνικό γεγονός χρησιμοποιεί αισθητικούς κώδικες. Τα σημεία που παράγει μια θεατρική παράσταση δεν έχουν υποχρεωτικά την ίδια ακριβώς σημασία που τους δίνεται στην κοινωνική ζωή. Η λειτουργία τους μπορεί να είναι, και συχνά είναι, διαφορετική. Έτσι, για παράδειγμα, ένα σκηνικό αντικείμενο όπως μια καρέκλα ή ένα τραπέζι μπορεί να έχουν και επί σκηνής την ίδια ακριβώς λειτουργία που τους αποδίδουμε και στην καθημερινή μας ζωή αλλά μπορεί, εξίσου, να προσλαμβάνουν άλλες σημασίες ή χρήσεις»<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Τσατσούλης, Δ.,  
Σημειολογικές  
προσεγγίσεις του  
θεατρικού φαινομένου,  
Ελληνικά Γράμματα,  
Αθήνα, 1999, σελ. 37

Τα χαρακτηριστικά της παράστασης και οι σχεδιαστικοί περιορισμοί που υπαγορεύουν σχετίζονται με το χώρο και το χρόνο. Παρακάτω, θα αναλυθούν οι συνθήκες που δημιουργεί ο θεατρικός χώρος και οι τρόποι με τους οποίους αυτές επηρεάζουν και καθορίζουν το σχεδιασμό των σκηνικών της παράστασης.

Τα χωρικά δεδομένα που επηρεάζουν το σχεδιασμό των σκηνικών, συνδέονται σε μεγάλο βαθμό με τη σχέση που έχει το κοινό με το θέαμα.

### \_\_ Η παράσταση είναι ζωντανή.

Αρχικά, ένα σημαντικό στοιχείο που πρέπει να ληφθεί υπόψιν είναι ότι το θέαμα μεταδίδεται ζωντανά, κάτι που προϋποθέτει ότι τα σκηνικά πρέπει να αλλάζουν μπροστά στα μάτια των θεατών. Επομένως, οι αλλαγές του σκηνικού είναι απαραίτητο να μπορούν να γίνονται εύκολα και γρήγορα. Οι αλλαγές αυτές πραγματοποιούνται συνήθως με τη χρήση διαφορετικού φωτισμού στη σκηνή. Τα άτομα που παίζουν μεταφέρουν τα υφιστάμενα σκηνικά στα παρασκήνια και φέρνουν τα νέα στη σκηνή, ή τα σκηνικά είναι πολλές φορές αυτά καθαυτά μεταβλητά. Σε κάθε περίπτωση, οι αλλαγές, πραγματοποιούνται κατά την διάρκεια της θεατρικής πράξης. Εδώ, συχνά, εμφανίζονται σκηνικά τα οποία μπορούν να έχουν πολλαπλές όψεις, επίπεδα ή στρώσεις, κι έτσι, αλλάζοντας θέση ή κατεύθυνση, να εμφανίζουν μία νέα λειτουργία.

### \_\_ Το θεατρικό έργο είναι μη πραγματικό.

Τα αρχιτεκτονικά ή μη στοιχεία της καθημερινότητας, όταν χρησιμοποιούνται στο πλαίσιο της θεατρικής σκηνής, μπορεί να έχουν εντελώς διαφορετική χρήση, σημασία ή λόγο που χρησιμοποιούνται. Σύμφωνα με τον Walter Puchner: «Ο ηθοποιός παίρνει μίαν ορισμένη εξωτερική μορφή (ενδυμασία, μακιγιάζ κτλ.), συμπεριφέρεται με ορισμένο τρόπο (υποκριτική) και κινείται σε έναν ορισμένο χώρο (σκηνή). Αυτό γίνεται και στην καθημερινή ζωή, με τη διαφορά ότι στο θέατρο οι πράξεις αυτές δεν έχουν χρηστική λειτουργικότητα, αλλά απευθύνονται στο θεατή»<sup>24</sup>. Αυτό σημαίνει ότι οι πράξεις που αντιλαμβάνεται το κοινό είναι χορογραφημένες με σκοπό να παρουσιαστούν σε αυτό.

«Κάθε άτομο το οποίο εμπλέκεται στην παράσταση συμμετέχει με διαφορετικούς ρόλους σε αυτή, που μεταξύ τους σχετίζονται. Για το θεατρικό ρόλο, παρόλο που τα όρια του φανταστικού δεν είναι στέρα, η φύση του περιορίζεται εν μέρει από την πραγματικότητα και τα όριά της.[...] Έτσι, ο σκηνικός χώρος μέσω της θεατρικής ψευδαίσθησης αντιστοιχεί σε έναν δημόσιο χώρο ο οποίος πλαισιώνει έναν κοινωνικό

<sup>24</sup> Puchner, W., *Σημειολογία του θεάτρου*, Εκδόσεις Παίριδη, Αθήνα, 1985, σελ. 23-24



**25** Τζοβλά, Χ., Χαρατσάρη, Χ., *Το θέατρο: χώρος κίνησης των βλεμμάτων, ερευνητική εργασία*, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Ιούλιος 2012, σελ. 101-102

**26** «Το μόνο πράγμα που έχουν κοινό όλα τα είδη του θεάτρου, είναι η ανάγκη για ένα ακροατήριο.», Brook, P., *The empty space*, μτφ. Μαρί-Πωλ Παπάρτα, Εγνατία, Θεσσαλονίκη, 1976, σελ. 162-163

διάλογο. Ο θεατής αποτελεί ταυτόχρονα κοινωνικό ον και συμμετοχο της θεατρικής πράξης»<sup>25</sup>.

### \_\_Υπάρχει συγκεκριμένη θέση θεατών και ηθοποιών.

Στο θέατρο, είναι αναγκαία η ύπαρξη σχέσης πομπού και δέκτη στο θέαμα<sup>26</sup>. Στα περισσότερα θέατρα με την κλασική διάταξη, το κοινό και οι performers είναι τοποθετημένοι αντικριστά. Η σκηνή μπορεί να είναι υπερυψωμένη ή μη και τα άτομα που παρακολουθούν να είναι καθισμένα αμφιθεατρικά ή απλώς σε σειρές παράλληλες με αυτή. Το οπτικό τους πεδίο, ωστόσο, παραμένει πάντοτε σχετικά περιορισμένο, καθώς βρίσκονται ακίνητα σε συγκεκριμένη θέση. Επομένως, τα σκηνικά, σε αντίθεση με τα αρχιτεκτονικά στοιχεία, όπου είναι απαραίτητη η μέριμνα για όλες τις όψεις τους, τείνουν να έχουν μόνο από μία έως τρεις, καθώς αυτές μόνο είναι ορατές στο κοινό. Δεν είναι απαραίτητη, δηλαδή η απόδοση όλων των όψεων ενός σκηνικού στοιχείου. Παράλληλα, στα ζωγραφικά σκηνικά γίνεται έντονη χρήση της προοπτικής, του βάθους και των σκιάσεων, ώστε τα τοπία να παρουσιάζονται στο κοινό τρισδιάστατα.

### \_\_Το κοινό έχει απόσταση από τη σκηνή.

Τα άτομα που παρακολουθούν το θέαμα είναι καθισμένα μακριά από τη σκηνή. Επομένως, κάποια αντικείμενα ίσως να μην γίνονται αντιληπτά τόσο καθαρά. Γι' αυτό το λόγο, ό, τι παρουσιάζεται οφείλει να είναι εύληπτο από το κοινό μέσω της όρασης. Έτσι, για παράδειγμα, το θεατρικό μακιγιάζ είναι αρκετά έντονο. Τα δυνατά φώτα των προβολών και η απόσταση από το πρόσωπο των ηθοποιών δεν επιτρέπουν στο μακιγιάζ να διαβάζεται με τον ίδιο τρόπο όπως σε μία συνάντηση πρόσωπο με πρόσωπο. Για τον ίδιο λόγο και τα σκηνικά τείνουν να είναι σχεδιασμένα με πιο καθαρές γραμμές, σε μεγαλύτερη κλίμακα, με λιγοστή λεπτομέρεια, ή με πιο έντονα χρώματα και σχήματα, έτσι ώστε να γίνονται εύκολα κατανοητά.

Επίσης, οι κατασκευές δεν είναι απαραίτητο να έχουν δημιουργηθεί με το υλικό που αναπαριστούν. Έτσι, είναι ελαφριές και συχνά φτιαγμένες από διαφορετικά υλικά από τα συνήθη. Για παράδειγμα, ένα στοιχείο που σε μία παράσταση αναπαριστά είναι ξύλινο τραπέζι, μπορεί να είναι φτιαγμένο από φελιζόλ, αλλά να έχει χρωματιστεί κατάλληλα ώστε να μοιάζει με τέτοιο. Εφόσον δεν προορίζεται για να χρησιμοποιείται καθημερινά, δεν είναι αναγκαίο να είναι κατασκευασμένο από βαριά, ανθεκτικά υλικά, ώστε να έχει μεγάλη διάρκεια ζωής. Τέλος, καθώς, από τη θέση του, το κοινό δεν μπορεί να αγγίξει τους όγκους και τις επιφάνειες των σκηνικών, η απτική του αντίληψη είναι περιορισμένη, κάτι το οποίο επηρεάζει, ως αποτέλεσμα, τις προτεραιότητες του σχεδιασμού.

### \_\_Η κίνηση των ηθοποιών στο χώρο είναι ορισμένη.

Στις παραστάσεις, οι κινήσεις των performers είναι προβαρισμένες, υπάρχει δηλαδή ορισμένη χορογραφία και κινησιολογία. Τα σκηνικά, λοιπόν, είναι σχεδιασμένα με συγκεκριμένες αποστάσεις και διαστάσεις των αντικειμένων, έτσι ώστε να εξυπηρετούν αυτή την κινησιολογία και να λειτουργούν γύρω από αυτή.

«Η διαμόρφωση του χώρου προδιαγράφει ενδεικτικά τον τύπο κινήσεων που μπορεί να πραγματοποιήσει ο ηθοποιός μέσα σ' αυτόν.[...] Το τρισδιάστατο σώμα του ηθοποιού απαιτεί πάντα το σκηνικό χώρο, έτσι που αυτός δεν μπορεί να αφαιρεθεί από το θεατρικό κώδικα»<sup>27</sup>.

### \_\_Το θέατρο είναι σκοτεινό.

«Στο θέατρο μ' ένα φως και μια καρέκλα φτιάχνεις δωμάτιο. Με πολύ φως ένα χαρούμενο δωμάτιο. Με λίγο φως ένα δωμάτιο θλιβερό και έρημο. Ανάβεις έναν προβολέα στον πίσω τοίχο κι έχεις μια πόρτα. Σβήνεις τον προβολέα και χάθηκε η μόνη έξοδος...»<sup>28</sup>.

**27** Puchner, W., *Σημειολογία του θεάτρου*, Εκδόσεις Παρίδιη, Αθήνα, 1985, σελ. 54

**28** Τσούχλου, Δ., - Μπαχαριάν, Α., από Βασίλη Φωτόπουλο, *Η Σκηνογραφία στο Νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα, Άποψη, 1985

Στο θέατρο, ο φωτισμός μπορεί να αναδείξει, να αποκρύψει, να ενισχύσει, ή να λειτουργήσει ακόμα και αυτούσια σαν σκηνικό. Στο κλειστό, αλλά και το υπαίθριο θέατρο, ο χώρος είναι πάντοτε σκοτεινός και βασίζεται στο φωτισμό για την παρουσίαση του θεάματος. Έτσι, σε όλες τις -βραδινές- παραστάσεις, είναι απαραίτητη η χρήση του τεχνητού φωτισμού, για την κατανόηση του χώρου, για την προβολή μία νέας τοποθεσίας, για τον διαχωρισμό της σκηνής σε περιοχές με διαφορετικές χρήσεις, ή γενικότερα για την δημιουργία της κατάλληλης ατμόσφαιρας ή αίσθησης που ταιριάζει στο έργο. Ο «σωστός» ή «λανθασμένος» φωτισμός έχει την δυνατότητα να επηρεάσει την απόδοση, τελικά, των σκηνικών και κατ' επέκταση το συνολικό αποτέλεσμα της θεατρικής παράστασης. *«Το φυσικό ή τεχνητό φως αναδεικνύει το σκηνικό χώρο. Αυτή είναι η πρακτική σημασία του στο θέατρο.[...] Διακριτικές ιδιότητες που έχει το φως είναι η ένταση, το χρώμα, η διάδοση και η κίνηση. Με τη ραγδαία τεχνική εξέλιξη του φωτισμού,[...] μπορεί να συνδηλώσει πολλές άλλες σημασίες, άλλων σημειωτικών συστημάτων.[...]...επηρεάζει τις σημασίες άλλων σημειωτικών συστημάτων επί σκηνής, χωρίς να λειτουργεί ως αυτοτελές σημείο. Ο φωτισμός όμως, δηλαδή το τεχνητό φως, χρησιμοποιείται και ως αυτοτελές σημείο, κυρίως στον εικοστό αιώνα, που καταδηλώνει τόπο της σκηνικής δράσης, καθώς και η εποχή, ορισμένες καταστάσεις,[...] ορισμένους ρόλους[...], και δημιουργεί ορισμένη ατμόσφαιρα[...]. Φωτιστικά εφέ μπορούν να συ-σχετιστούν και με ορισμένες ιδέες: σκοτάδι - σημείο του κάκου, διαβολικού, άπλετος φωτισμός - σημείο νίκης του καλού, της δικαιοσύνης»<sup>29</sup>.*

Κατά τον Γιώργο Βακαλό: *«Το φως εκτείνει το χώρο στο διάστημα χωρίς περιορισμούς ορισμένων διαστάσεων, ορίων και κατευθύνσεων. Το φως γίνεται το ίδιο ένας 'τόπος'[...]. Πραγματικά, σήμερα με το φως, μπορεί κανείς να 'χτίσει' ένα χώρο[...]. Και ο σκηνογράφος μπορεί να συμμετέχει στη θεατρική δράση, όπως ο μουσικός, όχι να την πλαισιώνει απλώς»<sup>30</sup>.* Τα παραπάνω, επικυρώνουν περαιτέρω τη βαρύτητα που έχει το έργο των σκηνογράφων, αλλά και όλων των υπόλοιπων συντελεστών που ασχολούνται με το χώρο, στις θεατρικές παραστάσεις.

<sup>29</sup> Puchner, W., Σημειολογία του θεάτρου, Εκδόσεις Παρίδη, Αθήνα, 1985, σελ. 56-57

<sup>30</sup> Βακαλό, Γ., Σύντομη Ιστορία Σκηνογραφίας, Κέδρος, Αθήνα, 1979, σελ. 82

## \_\_ Το θέαμα είναι εφήμερο.

Ο Δημήτρης Τσατσούλης αναφέρει: *«Το θέατρο συγκαταλέγεται μεταξύ των τεχνών αλλά και διαφοροποιείται από όλες τις άλλες από το γεγονός ότι το υλικό καλλιτέχνημα που παράγει είναι εφήμερο, δηλαδή άμεσα συνδεδεμένο με τη διαδικασία παραγωγής του...»<sup>31</sup>.* Ως αποτέλεσμα, το θέατρο μπορεί να συγκριθεί με άλλες μορφές τέχνης, αφού τις εμπεριέχει, ωστόσο διαφέρει από αυτές, λόγω της εφήμερης φύσης του, δηλαδή της σχέσης του με το χρόνο. Τα σκηνικά είναι εφήμερα επειδή το αποτέλεσμα/προϊόν της θεατρικής παράστασης είναι από μόνο του εφήμερο. Η παράσταση διαρκεί ορισμένη ώρα και πραγματοποιείται σε καθορισμένες ημέρες. Έτσι, ο χρόνος της θεατρικής παράστασης και κατ' επέκταση ο χρόνος που περνάνε τα άτομα μέσα στο θεατρικό χώρο, είναι περιορισμένος<sup>32</sup>.

Στο θέατρο κυριαρχεί η εφημερότητα όσον αφορά το ίδιο το θέαμα, αλλά και τα σκηνικά. Σε ένα θέατρο, μέσα στον ίδιο χώρο, πραγματοποιείται συχνή εναλλαγή παραστάσεων σε μία σταθερή σκηνή. Έτσι, είναι αναγκαίο κανείς να προνοήσει στο σκηνογραφικό σχεδιασμό, δημιουργώντας στοιχεία που επεμβαίνουν στο θεατρικό χώρο με τέτοιο τρόπο, ώστε όταν βρίσκονται στη σκηνή ή όταν μεταφέρονται, δεν τον επηρεάζουν κατασκευαστικά, έτσι ώστε αυτός να μένει αναλλοίωτος. Ο σχεδιασμός των σκηνικών, οφείλει, άρα, να λάβει υπόψιν του ότι οι κατασκευές πρέπει να είναι εύκολα μετακινούμενες και να μην περιλαμβάνουν στοιχεία που πρέπει να επηρεάσουν μόνιμα το χώρο της σκηνής.

Πέρα από την εύκολη αφαίρεση των σκηνικών από το χώρο, χωρίς να αυτά να αφήνουν ίχνη, υπάρχει η ανάγκη και για αντίστοιχα εύκολη και γρήγορη συναρμολόγηση, αποσυναρμολόγηση, ή μεταφορά τους, σε περιπτώσεις περιοδείας της παράστασης. Τα σκηνικά πρέπει να αποσυναρμολογούνται με τέτοιο τρόπο, ώστε να αποθηκεύονται χωρίς να καταλαμβάνουν περιττό χώρο και ώστε να προσαρμόζονται σε διαφορετικές θεατρικές σκηνές. Τέλος, στο θέατρο, λόγω της πολύ μικρής διάρκειας του θεάματος, άρα και της πολύ σύντομης «ζωής» των σκηνικών, η φθορά αυτών δεν είναι δυνατό να γίνει αντιληπτή, είναι δηλαδή αμελητέα, σε αντίθεση με το σχεδιασμό χώρων, όπου οι φθορές που

<sup>31</sup> Τσατσούλης, Δ., Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1999, σελ. 16

<sup>32</sup> «...η διάρκεια του είναι όση ακριβώς η διάρκεια μιας παράστασης και μια παράσταση ουδέποτε μπορεί να επαναληφθεί αυτούσια και αναλλοίωτη.», ό.π., σελ. 16

συμβαίνουν μπορούν να παρατηρηθούν, αλλά περισσότερο μεταγενέστερα, συνήθως μετά από μακρόχρονη χρήση.

Από την παραπάνω ανάλυση των χαρακτηριστικών του σκηνικού χώρου, συμπεραίνεται πως υπάρχουν πολλά σημεία στα οποία ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός πλησιάζει τη σκηνογραφία, με την έννοια ότι τα ζητήματα του χώρου που ανακύπτουν σε κάθε σκηνογραφικό εγχείρημα, είναι ζητήματα που -με διαφορετικές αφορμές- διαχειρίζεται και ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός. Υπό το πρίσμα της αναζήτησης των στοιχείων και των χειρισμών στη σκηνογραφία που μαρτυρούν έναν αρχιτεκτονικό τρόπο σκέψης, θα αναλυθούν κάποια χαρακτηριστικά παραδείγματα θεατρικών παραστάσεων που έχει επιμεληθεί σκηνογραφικά η Εύα Μανιδάκη, η οποία είναι σκηνογράφος και αρχιτεκτόνισσα. Ο τρόπος που προσεγγίζει το σχεδιασμό σκηνικών, αλλά και τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, σύμφωνα με την ίδια, παίζει συχνά με τα ασαφή όρια που μπορεί να έχει ο κάθε κλάδος, παράγοντας σύνθετα και ενδιαφέροντα αποτελέσματα<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Το FLUX office δημιουργήθηκε, κατά τα λεγόμενα των ιδρυτικών μελών, «ως μία σχεδιαστική συνεργασία που διερευνά τα όρια μεταξύ αρχιτεκτονικής, τέχνης και σκηνογραφίας μέσω της πρακτικής και της έρευνας.», από την ιστοσελίδα του FLUX office flux-office.com

**«Το μόνο πράγμα που έχουν κοινό όλα τα είδη του θεάτρου, είναι η ανάγκη για ένα ακροατήριο.»**

**Peter Brook**

# 3.

## Παραδείγματα- χαρακτηριστικές περιπτώσεις του σκηνογραφικού έργου της Εύας Μανιδάκη

*«Η συνεισφορά της σκηνογραφίας στο θέατρο είναι η απόδοση της δράσης και των νοημάτων του έργου στην εικαστική γλώσσα, που αν προστεθεί στο λόγο, τη μουσική και τη κίνηση του σώματος του ηθοποιού, οδηγεί στην ολοκλήρωση της θεατρικής πράξης»<sup>34</sup>.*

<sup>34</sup> Κοντογιώργη, Α., *Η σκηνογραφία του Ελληνικού Θεάτρου 1930-1960*, University Studio Press, Αθήνα, 2000, σελ. 67



Στο προηγούμενο κεφάλαιο έγινε μία προσπάθεια να προσδιοριστούν τα χωρικά δεδομένα που ισχύουν στο θέατρο και επηρεάζουν άμεσα το σχεδιασμό των σκηνικών. Μετά από τη μελέτη του σκηνογραφικού του έργου της Εύας Μανιδάκη, παρατηρήθηκε, αρχικά, ότι συχνά υπάρχουν περιπτώσεις που ανάμεσα στο σκηνικό και το κοστούμι δημιουργείται μία σύνδεση. Τα παρακάτω παραδείγματα επιλέχθηκαν με κύριο κριτήριο την παρατήρηση ότι στις συγκεκριμένες παραστάσεις, τα όρια μεταξύ σκηνικού και ενδύματος είναι ρευστά.

**A. Σκηνικό με ένα στοιχείο που επαναλαμβάνεται:** μεμονωμένα αντικείμενα/ ενότητες/ κομμάτια που επαναλαμβάνονται/ μετακινούνται/ αλλάζουν θέση/ επινόηση

Παράσταση: Το Ξύπνημα της Άνοιξης (Frühlings Erwachen) του Frank Ventekint. Σκηνοθεσία: Νίκος Μαστοράκης, 2008, Εθνικό Θέατρο, Σκηνικά: Εύα Μανιδάκη, Βοηθός σκηνογράφου: Άννα-Μαρία Κασιμάτη, Κοστούμια: Εύα Μανιδάκη, Μετάφραση κειμένου: Γιώργος Δεπάστας, Σχεδιασμός φωτισμού: Τάσος Παλαιορούτας, Κίνηση: Αμαλία Μπένετ, Φωνητική: Μελίνα Παιωνίδου

Δεξιά: Λήψη από την παράσταση, πηγή: flux-office.com





Στη συνέχεια, αναλύεται ένα παράδειγμα όπου η σκηνογραφία έχει στηθεί γύρω από το ίδιο στοιχείο το οποίο επαναλαμβάνεται όμοιο και, αλλάζοντας θέση ή κατεύθυνση στο χώρο, χρησιμοποιείται με διαφορετικό τρόπο για την κάθε σκηνή.

Το έργο «Το ξύπνημα της Άνοιξης» γράφτηκε το 1891 από τον Frank Ventekint και θεωρείται ένα κλασικό έργο του γερμανικού εξπρεσιονισμού. «*Το έργο αυτό θεωρείται θεμελιώδες όσον αφορά το γερμανικό θεατρικό εξπρεσιονισμό, δηλαδή ουσιαστικά σημάδεψε μία στροφή του θεάτρου από το νατουραλισμό στον εξπρεσιονισμό. [...] στον εξπρεσιονισμό, η φόρμα είναι πολύ πιο ενδιαφέρον στοιχείο από το περιεχόμενο*»<sup>35</sup>.

Το έργο πραγματεύεται το ξύπνημα της σεξουαλικότητας στους εφήβους και τις ανησυχίες τους για το μυστήριο του έρωτα<sup>36</sup>. Πιο συγκεκριμένα, παρουσιάζει μία παρά νεαρών παιδιών, που μεταβαίνουν από την εφηβεία προς την ενηλικίωση, αναπτύσσουν απορίες για τη σεξουαλικότητα και τη σεξουαλική ζωή, διατηρώντας, ωστόσο την αφέλεια και την αμάθεια της ηλικίας τους. Στο έργο, αναζητούν την ελευθερία τους από τους ενήλικες που έχουν στο περίγυρό τους, οι οποίοι τους καταπιέζουν και τους αποκρύπτουν πληροφορίες για την ζωή. Το έργο θεωρούνταν προκλητικό για την εποχή του, αλλά συνεχίζει να είναι μέχρι και σήμερα<sup>37</sup>.

«*Μέσα σε μια ποιητική ατμόσφαιρα, γεμάτη ευαισθησία και λυρισμό, ο συγγραφέας θέτει διαχρονικά ερωτήματα για το ξύπνημα της σεξουαλικότητας*»<sup>38</sup>.

Το έργο αποτελείται από σύντομες σκηνές, όπου εναλλάσσονται συχνά ο τόπος και ο ρυθμός που εκτυλίσσονται. Έτσι, το ίδιο σκηνικό αντικείμενο λειτουργεί με διαφορετικούς τρόπους, ανάλογα την περίπτωση, ώστε οι ηθοποιοί να μπορούν να συμβαδίζουν ευκολότερα με τις εναλλαγές των σκηνών. Σύμφωνα και με τη σκηνογράφο, εδώ, υπάρχει ήπιος μετασχηματισμός του σκηνικού, ο οποίος εξυπηρετεί τις συχνές αλλαγές των σκηνών και είναι εύκολα πραγματοποιήσιμος από τους χαρακτήρες την ώρα της ερμηνείας.

Η παράσταση ξεκινάει με εννέα ίδια τραπέζια και σχολικές καρέκλες, παραταγμένα για να μοιάζουν με θρανία σε σχολική τάξη. «...όσο για το σκηνικό της Εύας Μανιδάκη, είναι ενιαίο, παραπέμπει σε αίθουσα διδασκαλίας, αλλά σε διάφορα σημεία του θα τοποθετηθούν μικρές σκηνές»<sup>39</sup>. Τρεις τοίχοι -μαυροπίνακες περικλείουν την τάξη. Επάνω στα θρανία υπάρχουν πολλές στοίβες από βιβλία που σκοπεύουν, ίσως, να διδάξουν τις γνώσεις που αναζητούν οι έφηβοι πρωταγωνιστές. Η αρχή του έργου διαδραματίζεται στο μέρος που υποτίθεται πως μεταδίδεται η γνώση, η οποία στην πραγματικότητα εκλείπει. Όπως

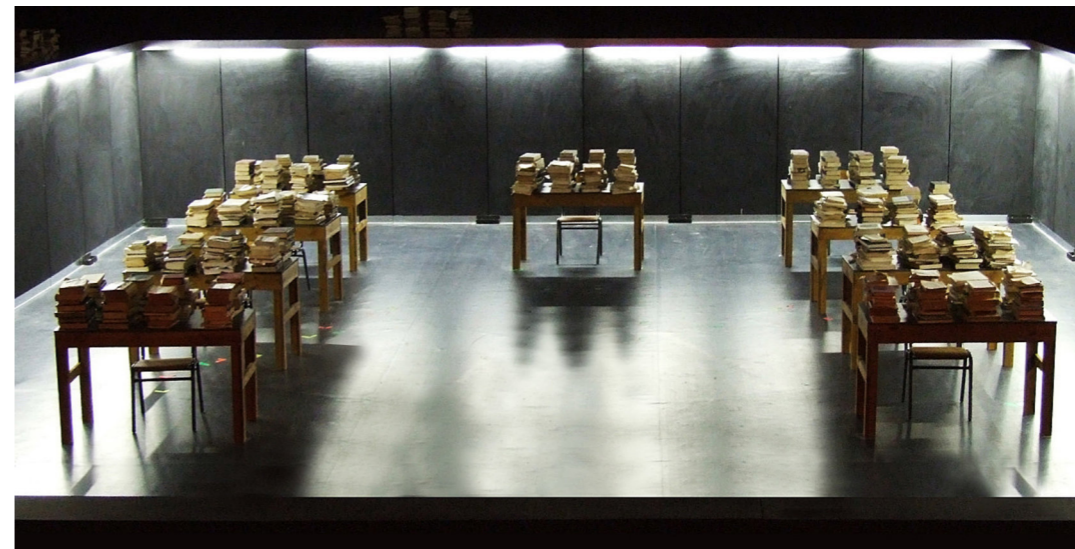
<sup>35</sup> Γεωργουσόπουλος, Κ., από συνέντευξη για την εκπομπή «Σαν Μαγεμένοι», ΕΡΤ Α.Ε., 9 Δεκεμβρίου 2019

<sup>36</sup> Μαστοράκης, Ν., από συνέντευξη για το [eelculture.gr](http://eelculture.gr), 2008

<sup>37</sup> Περιγραφή από την ιστοσελίδα του Εθνικού Θεάτρου [n-t.gr](http://n-t.gr)

<sup>38</sup> ό.π.

<sup>39</sup> Κρούου, Μ., συνέντευξη με τον Νίκο Μαστοράκη, αθηνόραμα, 20 Νοεμβρίου 2008, [athinorama.gr](http://athinorama.gr)



ΕΙΚ. 1

Πηγή εικόνας 1: [flux-office.com](http://flux-office.com)

αναφέρει ο Θοδωρής Βουρνάς, το έργο παρουσιάζεται: «*μέσα από το μικρόκοσμο του σχολείου και μέσα στην ασφάλεια που προσφέρει η σχολική τάξη/το σχολείο*»<sup>40</sup>. Η αρχική διάταξη των σκηνικών αντικειμένων είναι στοιχισμένη και καθαρή, δημιουργώντας την ψευδαίσθηση της τάξης. Ωστόσο, τα συμβάντα στην πορεία της παράστασης, αποδεικνύουν την πραγματική αταξία που κυριαρχεί, μιας και αυτά γίνονται όλο και πιο δυσχερή, όταν οι χαρακτήρες, σταδιακά, «χάνουν» την αθωότητά τους.

Το σκηνικό στην διάρκεια της παράστασης αναδιαμορφώνεται. Αρχικά, οι χαρακτήρες, αναζητώντας απαντήσεις για τη ζωή, αρχίζουν να ξεφυλλίζουν τα βιβλία και

<sup>40</sup> Βουρνάς, Θ. (σκηνοθέτης), από συνέντευξη για την παράσταση Κανόνες Ηθικής: Το Ξύπνημα της Άνοιξης, 2016, [youtube.com](http://youtube.com)



ΕΙΚ. 2



ΕΙΚ. 3

χρησιμοποιούν το περιεχόμενό τους για να γεμίσουν τους τοίχους-μαυροπίνακες με γνώσεις. Έπειτα, συνεχίζουν να διαβάζουν τα βιβλία, αλλά αυτό δεν οδηγεί στο επιθυμητό αποτέλεσμα. Έτσι, αντιδρούν έντονα και αναδιτάσσουν το σκηνικό, σκορπίζοντας με μανία

2

3

Πηγή εικόνων 2-3: flux-office.com



ΕΙΚ. 4

4 τα βιβλία επάνω στη σκηνή, σπρώχνοντας τα, άδεια πλέον, τραπέζια, αναποδογυρισμένα και ακατάστατα και σκαρφαλώνοντας επάνω στους τοίχους.

Ένα μεγάλο κομμάτι του έργου, είναι η αναπαράσταση των ενηλίκων. Οι ενήλικες στο θεατρικό έργο αποτελούνται από τους γονείς και από τους καθηγητές του σχολείου των νέων, δηλαδή από τα κύρια πρότυπα κοινωνικοποίησης που έχουν στη ζωή τους. Οι καθηγητές έχουν ονόματα φτιαγμένα από «άσχημες» λέξεις και φράσεις. Στη συγκεκριμένη μετάφραση του έργου, υπάρχουν ονόματα όπως καθηγητής Παπατρέχας ή Ψωμόλυσσας, τα οποία τους προβάλλουν ως άτομα που δεν μπορούν, οι νέοι, να εμπιστευτούν, ως άτομα

Πηγή εικόνας 4: n-t.gr





εικ. 5

Πηγή εικόνας 5: flux-office.com

αυταρχικά, που αποτελούν μόνο την εξουσία. Οι ενήλικες αντιμετωπίζονται από τους εφήβους ως άτομα που κανείς πρέπει να τρέμει, γι' αυτό, ενδυματολογικά, έχουν «τρομακτική» μορφή.

Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, Νίκο Μαστοράκη, όταν ρωτήθηκε για το τι επιδιώκει με την παράστασή του: «Επιχειρώ μία ανάγνωση πιο σημερινή. Φέρνω τα παιδιά στο σήμερα ενώ οι μεγάλοι είναι αχρονικοί -με μια δόση από κοστουμία εποχής. Θέλοντας να τονίσω πως η απαγόρευση είναι πάντα απαγορευση»<sup>41</sup>. Οι ενήλικες φοράνε έντονο μακιγιάζ, με ολόλευκο πρόσωπο και σκούρα βαμμένα μάτια, εκφραστικά ζωγραφισμένα φρύδια και σκούρα χείλη. Τα μαλλιά και τα ρούχα τους είναι γκρίζα και μουντά και αναπτύσσουν σκληρές γωνίες. Η κόμμωση ή τα καπέλα τους δίνουν ύψος, ενώ οι «κόθορνοι» που φορούν, όπως αναφέρει η σκηνογράφος, δημιουργούν επιβλητικές μορφές που, ενώ συμβατικά

5

6

7



εικ. 6



εικ. 7

υπάρχουν για να φροντίζουν και να προσέχουν, τελικά καταλήγουν να φοβερίζουν. «Διαχωρίζοντας, ωστόσο, ευρηματικά τα δύο αντίπαλα στρατόπεδα, παρουσίασε ρεαλιστικά τις σκηνές με τους νέους και εξπρεσιονιστικά εκείνες με τους κοινωνικά διαπιστευμένους φρουρούς της ηδονής, εμφανίζοντάς τους ως εφιαλτικές γκροτέσκο φιγούρες»<sup>42</sup>.

Με την ίδια αμφίεση υποδύονται τους γονείς, τους καθηγητές, αλλά και τα φαντάσματα που βλέπει ο πρωταγωνιστής στο τέλος του έργου. Όταν τα τραπέζια αναπαριστούν έδρανα και είναι τοποθετημένα όρθια, οι



εικ. 8

<sup>42</sup> Πετάρη, Ε., Η Ναυτεμπορική, 19 Δεκεμβρίου 2008, theatreworld.com

Πηγή εικόνας 6-8: flux-office.com





Πηγή εικόνας 9: flux-office.com

εικ. 9

ενήλικες κρύβονται πίσω από αυτά. «Φοράνε» τα τραπέζια σαν ασπίδες, ή εμφανίζονται ξαφνικά από πίσω τους, για να τρομάξουν. Έχουν γκριζους τόνους, όμοιους με το χρώμα του μαυροπίνακα, ώστε να αφομοιώνονται, πιθανά, με το φόντο.

«Η Εύα Μανιδάκη, που δημιούργησε εκτός από τα κοστούμια και το σκηνικό χώρο, υλοποίησε την ιδέα του σκηνοθέτη ο χώρος να είναι ένας ουδέτερος, άχρονος τόπος αλλά αναγνωρίσιμου χάους, ανάλογου και με τις συγκεκριμένες ηθικές των κατεστημένων συστημάτων ζωής, αλλά και της συναισθηματικής θολούρας των διαχρονικών εφήβων»<sup>43</sup>.

Τα τραπέζια, στο συγκεκριμένο σκηνικό, είναι όμοια στοιχεία που επαναλαμβάνονται, δηλαδή αρχιτεκτονικά αντικείμενα που συνδέονται μεταξύ τους, αλλά δεν εξαρτώνται το ένα από το άλλο. Αυτά τα τραπέζια, που στην αρχή θέτουν το πλαίσιο της παράστασης (τη σχολική τάξη), στην πορεία, αλλάζοντας θέση, κατεύθυνση και διάταξη, αρχίζουν να επιτελούν άλλες χρήσεις, για να ταιριάζουν περισσότερο σε αυτό που

<sup>43</sup> Γεωργουσόπουλος, Κ., 16 Φεβρουαρίου 2009, reviewtheatre.wordpress.com



εικ. 10

Πηγή εικόνας 10: n-t.gr

βιώνουν οι πρωταγωνιστές στην εκάστοτε σκηνή. Μπορούν να διατάσσονται ενωμένα και να δημιουργούν κρεβάτι, μέρος όπου γίνονται οι σεξουαλικές αναζητήσεις των νέων, αλλά και όπου αναπτύσσεται η ντροπή που περιέχεται σε αυτές, και οι βλαβερές συνέπειες που επιφέρει η άγνοια.

Τα τραπέζια σκλώνονται όρθια και φοριούνται σαν ασπίδες από τους ενήλικες ή χρησιμοποιούνται, για μία σκηνή, ως έδρανα δικαστών. Χρησιμοποιούνται τέλος, ως την τοποθεσία για το θάνατο κάποιων χαρακτήρων. Έτσι, τα τραπέζια δεν χρησιμοποιούνται με τον συμβατικό τρόπο, αλλά μπορούν να επιφέρουν πολλές, κυρίως συμβολικές, άλλες λειτουργίες.



εικ. 11

Πηγή εικόνας 11: flux-office.com

Σε σχέση με όσα μελετήθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο, σε αυτή την παράσταση, ενδεχομένως, το αντικείμενο που επαναλαμβάνεται, επιλέχθηκε για να διευκολύνει την έκβαση του έργου, λαμβάνοντας υπόψιν τις πολύ μικρές σκηνές και τις συχνές εναλλαγές τόπου και χρόνου που παίρνουν μέρος. Επιπλέον, η χρήση των τραπέζιων εδώ δεν είναι η συμβατική, παρά μόνο στην αρχή του έργου. Τα τραπέζια καταλήγουν να επιτελούν διάφορες άλλες λειτουργίες. Το σκηνικό αποτελείται από αντικείμενα που αφαιρούνται από τη σκηνή, μεταφέρονται, και προσαρμόζονται σε άλλες σκηνές εύκολα. Τέλος, το μακιγιάζ στους χαρακτήρες που παίζουν τους ενήλικες, είναι αρκετά έντονο, έτσι ώστε να «διαβάζεται» καθαρά από το κοινό.

### Μορφολογική συγγένεια (σχεδιασμός επίπλων):

Ένα σημείο παραλληλισμού στο όμοιο στοιχείο που χρησιμοποιείται στην παράσταση, είναι το έπιπλο Two nesting tables που σχεδίασε η Rei Kawakubo το 1985. Αυτό το έπιπλο μπορεί να αναδιαταχθεί, παίρνοντας μερικές διαφορετικές μορφές. Δύο όμοια τραπέζια, μπορούν να γίνουν ένα, ανάλογα την περίπτωση. Αντίστοιχα, στο Ξύπνημα της Άνοιξης, τρία όμοια τραπέζια, όταν ενωθούν, γίνονται ένα «κρεβάτι».

11  
13  
14



εικ. 13. «Two nesting tables», Rei Kawakubo, ενωμένα



εικ. 12. «Two nesting tables», Rei Kawakubo



εικ. 14. «Two nesting tables», Rei Kawakubo, διαγώνια

Πηγή εικόνων 12-14: *Phillips Auctioneers, LLC, phillips.com.*



**Β. Σκηνικό-έκπληξη:** σκηνικό που περιέχει ένα κρυφό στοιχείο και φανερώνει μία νέα κατάσταση.

Παράσταση: Ερωτόκριτος του Βιτσέντζου Κορνάρου. Σκηνοθεσία: Αργυρώ Χιώτη, 2023, Εθνικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (ΚΘΒΕ), Σκηνικά Εύα Μανιδάκη, Βοηθός σκηνογράφου: Έλλη Ναλμπάντη, Κοστούμια: Άγγελος Μέντης, Δραματουργική επεξεργασία-διαμόρφωση: Ευθύμης Θεού, Μουσική: Λόλα Τότσιου, Σχεδιασμός φωτισμού: Τάσος Παλαιορούτας, Κίνηση: Σοφία Παπανικάνδρου, Δημήτρης Σωτηρίου, Φωτογραφίες: Mike Rafail

Δεξιά: Λήψη από την παράσταση, πηγή: ntng.gr



Το επόμενο σκηνογραφικό έργο βασίζεται σε μία σταθερή και βαριά περίοπτη κατασκευή που κυριαρχεί στην αρχή της παράστασης και η οποία στην πορεία αποκαλύπτει μία ελαφριά κατασκευή, αλλάζοντας, έτσι, επί σκηνής την ίδια του τη μορφή.

Ο Ερωτόκριτος του Βιτσέντζου Κορνάρου αποτελεί ένα έμμετρο μυθιστόρημα που γράφτηκε στην Κρήτη γύρω στα 1600, στην ακμή της Κρητικής Αναγέννησης. Το έργο έχει ως θέμα την ιστορία δύο νέων, του Ερωτόκριτου και της βασιλοπούλας Αρετούσας, ο έρωτας των οποίων δοκιμάζεται λόγω της ταξικής τους διαφοράς. Το έργο διαδραματίζεται σε μία μυθική αρχαία Αθήνα, με διάφορες αναφορές σε άλλες χρονικές περιόδους. Η υπόθεση χωρίζεται σε πέντε μέρη: «ο έρωτας, το κονταροχτύπημα, ο κρυφός δεσμός και η εξορία του Ερωτόκριτου, η φυλάκιση της Αρετούσας και ο ηρωισμός του Ερωτόκριτου, η δοκιμασία της πίστης και η νίκη της αγάπης»<sup>44</sup>.

Στη συγκεκριμένη παράσταση, υπάρχουν τέσσερις ηθοποιοί που υποδύονται την Αρετούσα και τρεις που υποδύονται τον Ερωτόκριτο.

Το σκηνικό αποτελείται από ένα πέτρινο -στην όψη- κυλινδρικό τοίχιο, που μοιάζει με πηγάδι, που έχει ενσωματωμένο, στο πλάι του, μία σκάλα από το ίδιο υλικό, για την πρόσβαση επάνω σ' αυτό. Αυτό το στοιχείο, σύμφωνα με την σκηνογράφο, κάνει σαφή αναφορά στα πηγάδια ή τις βρύσες της ελληνικής υπαίθρου, που λειτουργούσαν σαν τόποι συνάντησης και συζήτησης. Στο πρώτο μισό της παράστασης, αυτό είναι το κυρίαρχο σκηνογραφικό στοιχείο, γύρω απ' το οποίο εκτυλίσσεται η δράση. Στην πορεία, χρησιμοποιείται και το εσωτερικό του, με την εμφάνιση μίας νέας, ελαφρύτερης κατασκευής.

Ο Ερωτόκριτος έχει ερωτευτεί την Αρετούσα κι έτσι αρχίζει κρυφά να τραγουδάει κάτω απ' το παράθυρό της τα βράδια. Η Αρετούσα τον ακούει, καθισμένη επάνω στο τοίχιο, δηλαδή στο περβάζι του παραθύρου της. Από εκεί, κρυφά, ακούει τις καντάδες του Ερωτόκριτου και ξεκινάει να τον ερωτεύεται. Όταν η Αρετούσα κάθεται από τη μέσα μεριά του κυλινδρικού τοιχίου, νιώθει ασφάλεια και προστασία, καθώς αυτό λειτουργεί σαν τον προσωπικό της χώρο, στον οποίο επιτρέπεται να βρίσκεται μόνο αυτή. Το κυκλικό, εσωστρεφές σχήμα αναπαριστά το μέρος όπου βιώνει τα συναισθήματά της μόνη της, ενώ οι υπόλοιποι χαρακτήρες βρίσκονται έξω από αυτόν. Για τις καντάδες, ο Ερωτόκριτος περιφέρεται γύρω από το «πηγάδι» με ένα ποδήλατο. Η κυκλική κίνηση γύρω από την Αρετούσα, κατά τη διάρκεια της καντάδας, θα μπορούσε να αναπαριστά και την διαδικασία



ΕΙΚ. 15

Πηγή εικόνας 15: flux-office.com

της ερωτικής «πολιορκίας» που συντελείται. Εδώ, φαίνεται ότι η κίνηση των ηθοποιών έχει συνδυαστεί με τη μορφή του σκηνικού.

Οι δύο ερωτευμένοι, αργότερα βεβαιώνονται για την αμοιβαία αγάπη τους, ξεκινάνε έναν κρυφό δεσμό και αρχίζουν να συναντιούνται τα βράδια δίπλα σε ένα παράθυρο του παλατιού.





Πηγή εικόνας 16: flux-office.com

εικ. 16

Τότε, πάνω από το τοίχιο στη σκηνή, εμφανίζεται μία κατασκευή σε μορφή πυραμίδας ή κώνου με επτά πλευρές, που σκεπάζει τα πόδια των ηθοποιών, όταν στέκονται όρθιοι μέσα σ' αυτή. Η κατασκευή έχει ένα άνοιγμα στην πλευρά που δεν είναι ορατή από το κοινό, για να εισέρχονται οι χαρακτήρες μέσα σε αυτή. Εκεί συναντιούνται οι δύο νέοι, εσώκλειστοι μέσα σε αυτό το «κάλυπτρο», ασφαλείς από όποιο άτομο δεν δέχεται τον έρωτά τους.

17



εικ. 17

Πηγή εικόνας 17: flux-office.com

Ο Ερωτόκριτος αποφασίζει να ζητήσει το χέρι της Αρετούσας από τον πατέρα της, όμως εκείνος εξοργίζεται με το «θράσος» του νέου και αποφασίζει να τον εξορίσει. Πριν ο Ερωτόκριτος φύγει για την εξορία, οι νέοι αρραβωνιάζονται κρυφά. Ο βασιλιάς, για να εμποδίσει τη σχέση της κόρης του, προσπαθεί να επισπεύσει το γάμο της με ένα βασιλόπουλο. Όταν εκείνη αρνείται, την φυλακίζει. Η κατασκευή που καλύπτει το τοίχιο, εδώ λειτουργεί σαν τη φυλακή της Αρετούσας, αλλά και την κατάσταση εγκλωβισμού της σε μία ζωή που δεν διάλεξε και δεν της ταιριάζει.

18



Πηγή εικόνας 18: ntng.gr

ΕΙΚ. 18

Το κυλινδρικό τοίχιο, αρχικά, είναι ανοικτό σε θέαση για όλα τα άτομα στη ζωή της Αρετούσας, ενώ λειτουργεί σαν τον προσωπικό της χώρο. Το φιλιατρό, δηλαδή το στόμιο του πηγαδιού, είναι πλατύ και επιτρέπει στους χαρακτήρες να περπατήσουν, να καθίσουν ή να ξαπλώσουν επάνω του. Η κωνική κατασκευή που εμφανίζεται στη συνέχεια, μετατρέπει τον -οπτικά- κοινόχρηστο χώρο της σε ιδιωτικό, αρχικά αναταρτιστώντας το χώρο που σμίγει με τον Ερωτόκριτο κι έπειτα τη φυλακή της, στην οποία τη υποβάλλει ο πατέρας της. Ο Σάββας Πατσαλίδης, στην κριτική του για την παράσταση, αναφέρει ότι από την κατασκευή

19



ΕΙΚ. 19

Πηγή εικόνας 19: flux-office.com

αυτή «... αναδύεται η μπαλαρινέ φιγούρα της Αρετούσας, για να υπογραμμίζει μέσα από τη συνεχή περιστροφή της τη φυλακιστή της και συνακόλουθη έκθεσή της στην εξουσία του ανδρικού βλέμματος σε μορφή κούκλας λούνα παρκ»<sup>45</sup>.

Κατά την σκηνογράφο, η κατασκευή δημιουργεί ένα φόρεμα-σπίτι, το οποίο δρα ως φυλακή για την Αρετούσα, είναι ερμητικά κλειστό, στέρεο και μη προσβάσιμο, ένα σκληρό όριο ανάμεσα σε αυτή και τους γύρω της. Παράλληλα, το κλειστό, μυτερό σχήμα που

<sup>45</sup> Πατσαλίδης, Σ., κριτική για περιοδικό "parallaxi", 4 Φεβρουαρίου 2023, parallaximag.gr



εικ. 20

Πηγή εικόνας 20: flux-office.com

δημιουργείται, όταν περιέχει το ζευγάρι, χωράει μόνο αυτό, ενώ οι υπόλοιποι χαρακτήρες παρακολουθούν από απόσταση, από έξω.

Η κατασκευή, μετά τη μεταμόρφωσή της, λόγω του σχήματος και του ύψους της, θυμίζει το κρινολίνο και «φοριέται» από τους χαρακτήρες δημιουργώντας μία ενδιαφέρουσα φόρμα, στα κατά τ' άλλα σύγχρονα κοστούμια τους.

Σε σχέση με όσα είδαμε στο 2<sup>ο</sup> κεφάλαιο, παρατηρείται η αλλαγή στην κλίμακα των σκηνικών. Το περβάζι ή μπαλκόνι της Αρετούσας παρουσιάζεται αφαιρετικά με μία βαριά κυλινδρική κατασκευή, η οποία, επίσης, στην πορεία λειτουργεί και για άλλες χρήσεις. Η σκηνογράφος επέλεξε να σχεδιάσει το τοίχιο περίοπτα, ενώ, θεωρητικά, θα μπορούσε να κατασκευάσει μόνο τη μπροστινή του πλευρά, αυτή δηλαδή που είναι ορατή από το κοινό. Η παραπάνω επιλογή ίσως σχετίζεται με την αρχιτεκτονική ματιά που έχει η Εύα Μανιδάκη. Ακόμη, η μορφή και τοποθέτηση του σκηνικού λειτουργεί μαζί με την κίνηση των ηθοποιών επάνω στη σκηνή.

### Μορφολογική συγγένεια (μόδα):

Το σκηνικό-κάλυμμα θυμίζει τη μορφή του πτυσσόμενου τραπεζιού του Hussein Chalayan, από τη συλλογή του για το Fall-Winter 2000-2001, το οποίο μετατρεπόταν σε φούστα. Ένα έπιπλο που φοριέται, ένα αντικείμενο με πολλές χρήσεις.

21



ΕΙΚ. 21, Hussein Chalayan, Fall-Winter 2000-2001 «After Words» collection

Πηγή εικόνας 21:  
[anothermag.com](http://anothermag.com)

### Μορφολογική συγγένεια (μόδα):

Το υπερβολικό κρινολίνο στην κολεξιόν της VETEMENTS, για την ready-to-wear συλλογή της άνοιξης του 2024, με καλλιτεχνική επιμέλεια του Guram Gvasalia, σε αντίθεση με το στενό επάνω μέρος, μοιάζει με την αίσθηση της δύσκαμπτης πυραμιδοειδούς κατασκευής, που αντιτίθεται στην ενδυμασία και την ελεύθερη κίνηση των ηθοποιών στην παράσταση.

22



εικ. 22: VETEMENTS for women Spring-Summer 2024

Πηγή εικόνας 22:  
nowfashion.com



### Μορφολογική συγγένεια (μόδα):

Τέλος, το «umbrella look» του Yohji Yamamoto, για την Spring-Summer συλλογή του 2000, θυμίζει την αίσθηση της κάλυψης της δράσης στο έργο, από την κατασκευή που τοποθετείται πάνω από το κυλινδρικό τοίχιο.

23



εικ. 23: Yohji Yamamoto Spring-Summer 2000, umbrella look

Πηγή εικόνας 23: *vogue.com*

**Γ. Σκηνικό-transformer:** σύνθετο αντικείμενο που αλλάζει θέση ή κατεύθυνση για διαφορετική χρήση.

Παράσταση: Θεία Κωμωδία (La Divina Commedia) του Δάντη (Dante Alighieri). Σκηνοθεσία Αργυρώς Χιώτη. Παρουσιάστηκε το 2017, στη Στέγη Ιδρύματος Ωνάση, Σκηνικά Εύα Μανιδάκη, Βοηθός σκηνογράφου: Μυρτώ Μεγαρίτου, Κοστούμια: Χριστίνα Κάλμπαρη, Δραματουργική: Νίκος Α. Παναγιωτόπουλος, Vasistas Theatre Group, Σχεδιασμός φωτισμού: Τάσος Παλαιορούτας, Σχεδιασμός ήχου: Jan Van de Engel, Μουσική επιμέλεια: Μαρκέλλος Χρυσικόπουλος, Φωτογραφίες: Σταύρος Χαμπάκης

Δεξιά: Λήψη από την παράσταση, πηγή: flux-office.com



Τέλος, το συγκεκριμένο σκηνικό περιλαμβάνει μία μεγάλη και σύνθετη κατασκευή, που μετακινείται και αναδιαμορφώνεται, ώστε να συντονιστεί, οπτικά, με την έκβαση και αίσθηση του έργου. Σύμφωνα με την Εύα Μανιδάκη, σε αυτή την παράσταση γίνονται πολλοί μετασχηματισμοί χωρικά, αλλά και δραματουργικά.

Η Θεία Κωμωδία του Δάντη είναι ένα επικό αφηγηματικό ποίημα, που γράφτηκε μεταξύ 1308-1321 και αφηγείται το φανταστικό ταξίδι του Δάντη στον Άδη. Η περιήγηση χωρίζεται σε τρία μέρη: την Κόλαση, το Καθαρτήριο και τον Παράδεισο. Τα τρία μέρη περιγράφονται στο έργο ως εξής: Η Κόλαση έχει μορφή κώνου που ενώνει την επιφάνεια της γης με τον πυρήνα της και αποτελείται από 9 κύκλους-στάδια που στενεύουν διαδοχικά. Το Καθαρτήριο είναι επίσης κωνικό, με 7 κύκλους που ανεβαίνουν και σχηματίζουν βουνό. Κάθε στάδιο περιέχει ένα από τα 7 θανάσιμα αμαρτήματα. Τέλος, ο Παράδεισος αποτελείται από 9 ομόκεντρες σφαίρες-ουρανούς, που αναπτύσσονται γύρω από τη γη σαν δακτύλιοι.

### 1<sup>ο</sup> επεισόδιο: Κόλαση (φωτεινός κύκλος)

Η ορχήστρα είναι καθισμένη μέσα σε έναν φωτισμένο κύκλο από LED. Έξι ηθοποιοί με πατίνια, περιφέρονται γύρω από τον κύκλο. Οι 9 κύκλοι της κόλασης παρουσιάζονται με το φωτισμένο περίγραμμα της ορχήστρας και με τους κύκλους που σχηματίζουν γύρω της οι performers, καθ' όλη τη διάρκεια του πρώτου επεισοδίου. Ο κώνος που στενεύει διαδοχικά, διαγράφεται από τις διαδρομές τους γύρω από τον κεντρικό φωτισμένο LED όπου βρίσκεται η ορχήστρα. Οι «κύκλοι» της κόλασης παρουσιάζονται κυριολεκτικά από ένα φωτισμένο σχήμα και από τις πολλαπλές κυκλικές κινήσεις των ηθοποιών.

24



ΕΙΚ. 24

Πηγή εικόνας 24: flux-office.com





εικ. 25

Πηγή εικόνας 25: Τόρμα Ωνάση, youtube.com

Πάνω από την ορχήστρα, υπάρχει μια κατασκευή οριζόντια τοποθετημένη σε σχέση με αυτή, με 7 λωρίδες από ύφασμα, η οποία κατεβαίνει διαδοχικά. Στη μετάβαση στο επόμενο στάδιο, ο φωτισμένος κύκλος σβήνει. Έπειτα, σβήνουν όλα τα φώτα.

25  
26

Η παρουσία της ορχήστρας πάνω στη σκηνή και συγκεκριμένα στο κέντρο της, δίνει έμφαση στη μουσική της παράστασης. Παράλληλα, επιτρέπεται στην ορχήστρα να συμμετέχει χωρικά στην παράσταση, αφού καταλαμβάνει χώρο και έρχεται σε επαφή με τα σκηνικά. «Η μουσική της ορχήστρας ή μουσικών εκτός σκηνής μπορεί να χαρακτηρίσει το σκηνικό χώρο, σκηνικά αντικείμενα, να ορίσει το σκηνικό τόπο, την κατάσταση ή δράση, ή και να υποβάλει μια ορισμένη ατμόσφαιρα»<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> Puchner, W., Σημειολογία του θεάτρου, Εκδόσεις Παρίδι, Αθήνα, 1985, σελ. 39



εικ. 26

Πηγή εικόνας 26: flux-office.com



Πηγή εικόνας 27: flux-office.com

εικ. 27

### 2<sup>ο</sup> επεισόδιο: Κοιμητήριο (κατασκευή με λωρίδες από ύφασμα)

Η κατασκευή έχει πλέον κατέβει και η ορχήστρα και ο θίασος στέκονται όρθιοι ανάμεσα στα 7 τεντωμένα πανιά. Τα 7 κομμάτια ύφασμα αναπαριστούν τα 7 θανάσιμα αμαρτήματα. Τα αμαρτήματα «πλησίαζαν» σταδιακά τους χαρακτήρες για να τους καλύψουν. Η κατασκευή τους έχει πλέον εγκλωβίσει και τους κρατάει ακινητοποιημένους, όπως και οι αμαρτίες που περιγράφονται από τον Δάντη. Τα άτομα φοβούνται την αμαρτία, η οποία τους προσεγγίζει για να τους «σκεπάσει». Σε αυτό το στάδιο, «φοράνε» της αμαρτίες τους και επιθυμούν να ξεφύγουν.

27



Πηγή εικόνας 28: flux-office.com

εικ. 28

Τα φώτα σβήνουν, η κατασκευή αποσυναρμολογείται και ανασκάνεται πάλι, με τα πανιά να είναι τώρα ελεύθερα και κατακόρυφα σαν κουρτίνες. Ηθοποιοί κινούνται γύρω ή ανάμεσα από αυτές. Καθώς περνάει ο Δάντης στο επόμενο στάδιο, τα αμαρτήματα, δηλαδή τα τεντωμένα πανιά που τον περιορίζουν, αφήνονται ελεύθερα, έτσι ώστε αυτός να μπορεί να προχωρήσει.

28





εικ. 29

εικ. 30

### 3<sup>ο</sup> επεισόδιο: Η Προσευχή (κουρτίνες)

Οι λωρίδες από ύφασμα-κουρτίνες, φωτίζονται με ένα ελαφρύ θερμό φως. Εμφανίζεται η Βεατρίκη, ο έρωτας του Δάντη. Ο Δάντης και η Βεατρίκη φωτίζονται με αυτό και προσπαθούν να επικοινωνήσουν. Το θερμό, σχεδόν κόκκινο φως, χρησιμοποιείται, ίσως, για παρουσιάσει τα έντονα συναισθήματά τους. Η Βεατρίκη τον απαλλάσσει από τις επίγειες αμαρτίες του και αυτός συνεχίζει τον δρόμο του μόνος.

29

Ο Δάντης περνάει στον Παράδεισο. Ανάβουν λευκά φώτα πίσω από τις κουρτίνες και εμφανίζεται η σκιά της ορχήστρας η οποία βρίσκεται από πίσω τους. Οι ελεύθερες λωρίδες του υφάσματος αναπαριστούν, ίσως, τη γαλήνη και την ελευθερία του «παραδείσου».

Τα φώτα σβήνουν και ο Δάντης μένει μόνος του στη σκηνή. Τον λούζει ένα ελαφρύ θερμό φως. Έφτασε στον προορισμό του.

30

Τα σκηνικά και σε αυτή την παράσταση αλλάζουν μπροστά στα μάτια των θεατών, αυτή τη φορά, ωστόσο, σταδιακά και με πολύ αργό ρυθμό. Χρησιμοποιείται μεγάλη κλίμακα, με καθαρές γραμμές και σχήματα (π.χ. κύκλος, οριζόντιες λωρίδες-ορθογώνια). Ο φωτισμός παίζει σημαντικό ρόλο καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης. Είτε για να εμφανθεί η πρώτη φάση του ταξιδιού του Δάντη, όταν φωτίζεται η ορχήστρα μέσα στον κύκλο από LED, είτε για να εμφανιστεί αυτή, ξαφνικά, πίσω από τα κατακόρυφα κομμάτια υφάσματος, είτε τέλος για να δημιουργηθεί μία φιλόξενη ατμόσφαιρα, με το πέρας του ταξιδιού. Παράλληλα, εφόσον το σκηνικό αντικείμενο κρέμεται από τα σταγκόνια<sup>47</sup> της σκηνής, είναι εύκολο να προσαρμοστεί και σε άλλα θέατρα που διαθέτουν αντίστοιχους μηχανισμούς. Όπως επιβεβαιώνει η σκηνογράφος, τα σκηνικά κατασκευάστηκαν με τέτοιο τρόπο, ώστε να μπορούν εύκολα να μεταφερθούν σε άλλα θέατρα στο εξωτερικό.

Πηγή εικόνων 29, 30: *Ίδρυμα Ωνάση*, youtube.com

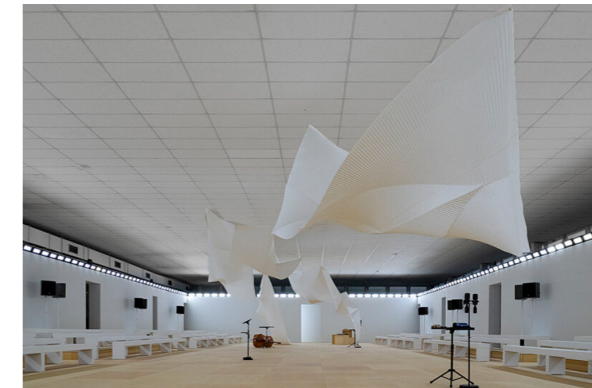
<sup>47</sup> Σταγκόνια: Ξύλινος ή μεταλλικός οριζόντιος πήχης, τοποθετημένος στην «οροφή» της σκηνής, που μεταφέρει σκηνικά ή προβολείς και μπορεί να ανεβαίνει ή να κατεβαίνει, σύμφωνα με τις ανάγκες της σκηνής. Βακαλό, Γ., *Σύντομη Ιστορία Σκηνογραφίας*, Κέδρος, Αθήνα, 1979, σελ. 91

### Μορφολογική συγγένεια (μόδα):

Στην επίδειξη μόδας του Issey Miyake για την κολεξιόν Spring-Summer του 2024 «Grasping the Formless», για την Εβδομάδα Μόδας στο Παρίσι, είχε τοποθετηθεί στην πασαρέλα μια πτυχωτή εγκατάσταση από washi paper και πηλό που αιωρείται, υλοποιημένη από τον καλλιτέχνη Yoshihisa Tanaka. Η εγκατάσταση αποτελείται από μεμβράνες που ανταποκρίνονται στη ροή του αέρα, τον ήχο και την υγρασία. Το μεγάλο και κινητό, αυτό, installation, θυμίζει την κατασκευή από πανιά που στέκεται σαν ουρανός πάνω από τα κεφάλια των performer.

31

32



εικ. 31: Issey Miyake Spring-Summer 2024 reveals suspended washi paper art

Πηγή εικόνας 31:  
designboom.com



εικ. 32: Issey Miyake Spring-Summer 2024

Πηγή εικόνας 32: βίντεο "Issey Miyake women's spring summer 2024 fashion show":  
www.youtube.com

# Συμπεράσματα

*«Το δραματικό έργο, προορισμένο να δράσει στο θεατή, απαιτεί τη σκηνογραφία (σκηνικά και κοστούμια) όχι ως συμπλήρωμα, αλλά ως μια δεύτερη ευαίσθητη ταυτότητα η οποία θα αναδείξει τις προτεινόμενες, από την ποίηση, θέσεις και αντιθέσεις, και θα μορφοποιήσει, στα μέτρα του δυνατού τις υφολογικές εσωτερικές διαθέσεις της»<sup>48</sup>.*

<sup>48</sup> Εγγονόπουλος, Ν., *Το σχέδιον ή το χρώμα*, Ίκαρος, Αθήνα 2007, σελ. 189-191

**49** John Berger, Sven Blomberg, Chris Fox, Michael Dibb, Richard Hollis, *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, Αγγλία, 1972, σελ.8)

**50** Βακαλό, Γ., *Σύντομη Ιστορία Σκηνογραφίας*, Κέδρος, Αθήνα, 1979, σελ. 13

**51** Κατσιδέ, Α., *Πλανόδια όνειρα ή ουτοπία*, πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής, Εσωτερική Αρχιτεκτονική και Διακόσμηση, Αθήνα, 2022

**52** Βακαλό, Γ., *Σύντομη Ιστορία Σκηνογραφίας*, Κέδρος, Αθήνα, 1979, σελ. 73

«Βλέπουμε μόνο αυτό που κοιτάμε. Το να κοιτάς είναι πράξη επιλογής. Ως αποτέλεσμα αυτής της πράξης, ό,τι βλέπουμε φέρεται κοντά μας[...]. Ποτέ δεν κοιτάμε μόνο ένα πράγμα. Κοιτάμε πάντα τη σχέση μεταξύ των πραγμάτων και του εαυτού μας. Η όρασή μας είναι συνεχώς ενεργή, διαρκώς κινούμενη, κρατώντας συνεχώς τα πράγματα σε έναν κύκλο γύρω της, αποτελώντας αυτό που μας παρουσιάζεται όπως είμαστε εμείς»<sup>49</sup>.

Το θέατρο αποτελεί την τέχνη που εμπεριέχει, συγκεντρώνει και παράγει όλες τις υπόλοιπες<sup>50</sup>. Ως οπτικό και ακουστικό μέσο, απαιτεί την κατάλληλη πλαισίωση για να μπορεί να είναι κατανοητό και να έχει τον κατάλληλο αντίκτυπο. Τα σκηνικά του θεάτρου, θέτουν να χρονικό και πολιτισμικό πλαίσιο σε κάθε παράσταση. Στο σύγχρονο θέατρο, το πλαίσιο αυτό δίνεται περισσότερο με την δημιουργία της ατμόσφαιρας του τόπου και χρόνου που διαδραματίζεται το εκάστοτε έργο. Η σκηνογραφία, λοιπόν, είναι «...από μόνη της είναι ένα θεατρικό γεγονός, ένα συνονθύλευμα ιδεών και πρακτικών, τεχνικών και αισθητικών αντιλήψεων. Η έννοια του χώρου στο θέατρο, συνεπώς και η σχεδίαση και διαμόρφωσή του έχει πάρει τέτοια σημασία ώστε ταυτίζεται σχεδόν με τη θεατρικότητα»<sup>51</sup>.

Τα σκηνικά μπορούν να αναλυθούν ως σημεία και όχι απαραίτητα ως ένα σύνολο στοιχείων. Κατά τον Γιώργο Βακαλό: «Υπάρχει αφαίρεση στη σύνδεσή τους, αλλά ρεαλισμός στα στοιχεία που παριστάνουν»<sup>52</sup>. Τα σκηνογραφικά, αυτά, σημεία μπορούν να αναδιατάσσονται και να αλλάζουν το τι αναπαριστούν, μπροστά στο κοινό, διατηρώντας ταυτόχρονα στενή σχέση με τα ενδυματολογικά σημεία, με αφαιρετικό, αλλά και εύληπτο τρόπο.

Η παρούσα ερευνητική εργασία αποτέλεσε μία προσπάθεια κατανόησης της σχεδιαστικής διαδικασίας στη σκηνογραφία, λαμβάνοντας υπόψιν την αρχιτεκτονική οπτική. Αρχικά, έγινε αναφορά στη σχέση της σκηνογραφίας με την ενδυματολογία στο θέατρο, μέσω της αρχιτεκτονικής προσέγγισής τους. Αναλύθηκε η ιστορία της σκηνής, του σκηνικού και του κοστούμιού, σε κάποιες βασικές χρονικές περιόδους και η γενικότερη σημασία της σκηνογραφίας για το θέατρο. Συζητήθηκαν ορισμένοι παράγοντες του θεατρικού χώρου που παίζουν ρόλο στην πραγματοποίηση του σχεδιασμού και τέλος, μελετήθηκαν τρία

χαρακτηριστικά παραδείγματα που αντλήθηκαν από το σκηνογραφικό έργο της αρχιτεκτόνισσας και σκηνογράφου Εύας Μανιδάκη.

Η προσέγγιση της σκηνογραφίας που αναπτύχθηκε στα τρία θεατρικά έργα που αναφέρθηκαν, αποδόμησε τους κανόνες και τις προκατασκευασμένες αντιλήψεις που μπορεί να έχει το κοινό γι' αυτά, εφόσον γνωρίζει τι πραγματεύονται. Η Εύα Μανιδάκη χρησιμοποίησε την σκηνογραφία και την ενδυματολογία ως μέσο παρουσίασης γνωστών εννοιών, με νέους, όμως, τρόπους που αμφισβητούν, ίσως, τις δεδομένες εικόνες για τα έργα. Ο σχεδιασμός των σκηνικών έτσι ώστε να επικοινωνούν και να υποστηρίζουν τα κοστούμια και το αντίθετο, παράγει ένα σύνθετο και ιδιαίτερα ενδιαφέρον αποτέλεσμα. Αυτό μπορεί να έχει άμεση σχέση με την ενσωμάτωση, από την ίδια, της αρχιτεκτονικής της οπτικής. Εδώ, η κατανόηση του θεατρικού χώρου, του τρόπου κίνησης των ηθοποιών μέσα σε αυτό και της λειτουργίας της ενδυματολογίας γίνεται και με αρχιτεκτονικό τρόπο. Η ίδια ανέφερε ότι τα άτομα που έχουν σχέση με την αρχιτεκτονική αντιλαμβάνονται εντελώς διαφορετικά τον σχεδιασμό σκηνικών, καθώς βλέπουν τα σκηνικά τρισδιάστατα και λαμβάνουν υπόψιν την σημασία του κτίζουν. Επίσης, η σκηνογράφος αντιμετωπίζει, όπως είπε, τα σκηνικά ως «μικρά ή μεγάλα οικοδομήματα».

Η έρευνα που πραγματοποιήθηκε αποτελεί μία συνέχεια ενός προβληματισμού όσον αφορά τον σχεδιασμό σκηνικών και κοστούμιών, από άτομα που καταπιάνονται με την αρχιτεκτονική, για το πώς αυτά μπορούν να αντιλαμβάνονται, με διαφορετικούς τρόπους, το θεατρικό χώρο και να ενσωματώνουν, παράλληλα, την ενδυματολογία μέσα σε αυτό.

Καθώς οι πρακτικές που αναφέρθηκαν παραπάνω συνεχίζουν να εξελίσσονται προς νέες κατευθύνσεις, πώς θα μπορούσε ο σχεδιασμός τους σε συνάρτηση μεταξύ τους, να συμβάλλει στην ανακάλυψη άλλων κατευθύνσεων για το θέατρο;

Η σκηνογραφία αναπτύσσεται με βάση τη χωρική αντίληψη που αποκτάται, μελετώντας την αρχιτεκτονική. Η ενδυματολογία δύναται να ενσωματώνει στοιχεία του χώρου σε αυτή και επομένως, να αναπτύσσεται αρχιτεκτονικά. Ίσως, λοιπόν, και η αρχιτεκτονική να μπορεί να ενσωματώνει στοιχεία σκηνογραφίας μέσα σε αυτή ή να υποστηρίζει, σχεδιαστικά, το ένδυμα.



# Βιβλιογραφία-Πηγές ΕΙΚΟΝΩΝ

## Ελληνική βιβλιογραφία

- Βακαλό, Γιώργος, *Σύντομη Ιστορία Σκηνογραφίας*, Κέδρος, Αθήνα, 1979
- Βαροπούλου, Ελένη, *Το ζωντανό θέατρο: Δοκίμιο για τη σύγχρονη σκηνή*, Άγρα, Αθήνα, 2002
- Εγγονόπουλος, Νίκος, *Το σχέδιον ή το χρώμα*, Ίκαρος, Αθήνα 2007
- Κοντογιώργη, Αναστασία, *Η σκηνογραφία του Ελληνικού Θεάτρου 1930-1960*, University Studio Press, Αθήνα, 2000
- Τσατσούλης, Δημήτρης, *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1999
- Τσούχλου, Δήμητρα, Μπαχαριάν, Ασαντούρ, *απόφθεγμα του Βασίλη Φωτόπουλου, Η Σκηνογραφία στο Νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα, Άποψη, 1985

## Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Berger, John, Blomberg, Sven, Fox, Chris, Dibb, Michael, Hollis, Richard, *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, Αγγλία, 1972
- Brook, Peter, *The empty space*, μτφ. Μαρί-Πωλ Παπάρα, Εγνατία, Θεσσαλονίκη, 1976
- Jouvet, Louis, *Notes sur l'edifice dramatique*, από το *Architecture et Dramaturgie*, Villers, A., Éditions d' aujourd' hui, France, 1950
- Puchner, Walter, *Σημειολογία του θεάτρου*, Εκδόσεις Παίριδη, Αθήνα, 1985

## Εργασίες

- Κατσιδέ, Αδελαιίδα, *Γλανόδια όνειρα ή ουτοπία: Μία «αρχιτεκτονική» σκηνογραφία στον ιστορικό χώρο της Βαρβακείου Αγοράς με αφετηρία τον «Δον Κιχότε» του Miguel De Cervantes*, πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής, Τμήμα Εσωτερικής Αρχιτεκτονικής, Αθήνα, 2022

-Κοκκοτή, Γεωργία, *Το ρούχο στην πόλη και το ρούχο της πόλης: Μία θεώρηση της σχέσης αρχιτεκτονικής και ένδυσης*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών «Περιβάλλον και Ανάπτυξη», Αθήνα, Σεπτέμβριος 2011

-Σαρρής, Γεώργιος, *Σκηνογραφία και αρχιτεκτονικός χώρος*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη, Φεβρουάριος 2013

-Τζοβλά, Χριστίνα, Χαρατσάρη, Χρυσάνθη, *Το θέατρο: χώρος κίνησης των βλεμμάτων*, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Αθήνα, Ιούλιος 2012

## Ηλεκτρονικές πηγές

-FLUX office: <https://flux-office.com/about>, τελευταία επίσκεψη 13/1/2024

-Εθνικό Θέατρο: [https://www.n-t.gr/el/events/oldevents/spring\\_awakening](https://www.n-t.gr/el/events/oldevents/spring_awakening), τελευταία επίσκεψη 9/1/2024

-Στέγη Βιτσέντζος Κορνάρος: <https://www.vitsenzoskornaros.org/erotokritos/>, τελευταία επίσκεψη 3/1/2024

## Άρθρα

-Γεωργουσόπουλος, Κώστας (κριτικός θεάτρου), *Βέντεκιντ «Το Ξύπνημα της Άνοιξης» σε σκηνοθεσία Νίκου Μαστοράκη*, reviewtheatre.wordpress.com, 16 Φεβρουαρίου 2009, διαθέσιμο στο <https://reviewtheatre.wordpress.com/category/%CF%84%CE%BF-%CE%BE%CF%8D%CF%80%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%AC%CE%BD%CE%BF%CE%B9%CE%BE%CE%B7%CF%82/>

-Κρύου, Μαρία, *συνέντευξη με τον Νίκο Μαστοράκη*, αθηνόραμα, 20 Νοεμβρίου 2008, [https://www.athinorama.gr/theatre/6049/nikos\\_mastorakis/](https://www.athinorama.gr/theatre/6049/nikos_mastorakis/)

-Μαστοράκης, Νίκος (σκηνοθέτης της παράστασης), *συνέντευξη για το eelculture.gr*, 2008, [https://www.n-t.gr/el/events/oldevents/spring\\_awakening](https://www.n-t.gr/el/events/oldevents/spring_awakening),

-Πατσαλίδης, Σάββας, *κριτική για περιοδικό \*parallaxi*, 4 Φεβρουαρίου 2023, <https://parallaximag.gr/agenda-parallaxi/erotokritos-ena-egkefaliko-gymnasma-kai-mia-dyseyreti-oytopia>

-Πετάση, Ελένη, *Η Ναυτεμπορική*, 19 Δεκεμβρίου 2008, <https://theatreworld.wordpress.com/2008/12/23/>

-Σαρηγιάννης, Γεώργιος, *συνέντευξη με τον Νίκο Μαστοράκη (σκηνοθέτη της παράστασης «Το Ξύπνημα της Άνοιξης»)*, εφημερίδα ΤΑ ΝΕΑ, 8 Νοεμβρίου 2008, <https://www.tanea.gr/2008/11/08/lifearts/by-the-book/to-ksypnima-tis-seksoyalikotitas/>

## Βίντεο

-Βουρνάς, Θοδωρής (σκηνοθέτης), *συνέντευξη για την παράσταση Κανόνες Ηθικής: Το Ξύπνημα της Άνοιξης*, 2016, διαθέσιμο στο: <https://www.youtube.com/watch?v=-h6iCdcw4Ys&list=WL&index=116>

-Γεωργουσόπουλος, Κώστας, *από συνέντευξη για την εκπομπή «Σαν Μαγεμένοι»*, ΕΡΤ Α.Ε., 9 Δεκεμβρίου 2019, διαθέσιμο στο: <https://www.youtube.com/watch?v=PH8OwyScT2Q>

-Onassis Foundation, *Θεία Κωμωδία του Δάντη, σε σκηνοθεσία Αργυρούς Χιώτη & Ομάδας Vasistas Ολόκληρη η παράσταση*, 1 Μαΐου 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=nb2NXys6rjQ&list=WL&index=79&t=1s>

-Issey Miyake *women's spring summer 2024 fashion show*, 3 Οκτωβρίου 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=SpJ3gcjner8>

## Πηγές εικόνων

-Εικόνες 1-3, 5-9, 11: <https://flux-office.com/filter/scenography/THE-AWAKENING-OF-SPRING>, τελευταία επίσκεψη 3/1/2024

-Εικόνες 15-17, 19, 20: <https://flux-office.com/EROTOKRITOS>, τελευταία επίσκεψη 8/1/2024

-Εικόνες 24, 26-28: <https://flux-office.com/COMEDIE-DIVINE>, τελευταία επίσκεψη 28/12/2023

-Εικόνες 4, 10: n-t.gr

-Εικόνα 18: ntng.gr

-Εικόνες 25, 29, 30: στιγμιότυπα από το βίντεο

<https://www.youtube.com/watch?v=nb2NXys6rjQ&list=WL&index=79&t=1s>

-Εικόνες 33-35: Phillips Auctioneers, LLC, phillips.com

-Εικόνα 21: anothermag.com

-Εικόνα 22: nowfashion.com

-Εικόνα 23: vogue.com

-Εικόνα 31: designboom.com

-Εικόνα 32: στιγμιότυπο από το βίντεο <https://www.youtube.com/watch?v=SpJ3gcjner8>

# Παράρτημα

## **Ερωτηματολόγιο για την Εύα Μανιδάκη.**

Εκτός από τη βιβλιογραφική έρευνα και την ανάλυση της σκηνογραφίας των θεατρικών παραστάσεων, συντάχθηκε ένα ερωτηματολόγιο που απευθύνθηκε στην Εύα Μανιδάκη. Η συνέντευξη πραγματοποιήθηκε στις 26 Ιανουαρίου 2024.

**1.** Στο «Ξύπνημα της Άνοιξης» (Νίκος Μαστοράκης, 2008), τα τραπέζια αρχικά αναπαριστούν μία σχολική τάξη. Θα λέγατε ότι χρησιμοποιούνται έτσι ώστε να ενισχύσουν την αντίθεση της φαινομενικής ή και αναμενόμενης αθωότητας του σχολείου, με τα πιο σκοτεινά συμβάντα που αντιμετωπίζουν τα νέα άτομα στο έργο;

*-Ναι, όψη της σχολικής τάξης ενισχύει αυτή την αντίθεση. Τα τραπέζια λειτουργούν και σαν τα έδρανα των δικαστών, όταν σηκώνονται όρθια. Επίσης, στους ενήλικες έχω φορέσει καθόρνους για να έχουν επιβλητική όψη.*

**2.** Στην ίδια παράσταση, η απόφαση για την υιοθεσία του όμοιου αντικείμενου που επαναλαμβάνεται (το τραπέζι), σχετίζεται ίσως με τις πολύ σύντομες σκηνές του έργου, ώστε να γίνονται πιο ομαλά οι συχνές αλλαγές της τοποθεσίας;

*-Το σκηνικό μετασχηματίζεται με ήπιο τρόπο, ώστε να εξυπηρετεί τις συχνές εναλλαγές σκηνών και να μπορούν, οι ηθοποιοί, να κάνουν τις αλλαγές σκηνικών από μόνοι τους.*

**3.** Στον Ερωτόκριτο (Αργυρώ Χιώτη, 2023), στο κυλινδρικό τοιχίο που υπάρχει, προστίθεται μία πυραμιδοειδής κατασκευή, στην οποία, όταν εισέρχονται οι χαρακτήρες, θυμίζει κρινολίνο. Η επιλογή του σχήματος αυτού θα λέγατε ότι αναφέρεται στους διάφορους αναχρονισμούς που υπάρχουν στο έργο (διαδραματίζεται σε μία μυθική αρχαία Ελλάδα, αλλά γράφτηκε την διάρκεια της Κρητικής Αναγέννησης); Το τοιχίο είναι ίσως ένα safe space για την Αρετούσα;

*-Γενικά υπάρχουν διάφορες αναφορές (από παλαιότερα χρόνια). Το κυλινδρικό τοιχίο έχει αναφορά στα πηγάδια ή τις βρύσες που, στην ελληνική ύπαιθρό, χρησιμοποιούνταν ως τόπος συνάντησης και είχε νερό μέσα. Το φιλιατρό του πηγαδιού είναι πλατύ και άνετο και επιτρέπει να κάτσεις/ξαπλώσεις. Το πηγάδι αποτελεί ένα safe space για την Αρετούσα. Η κωνική κατασκευή δημιουργεί, για την Αρετούσα, ένα σπίτι-φόρεμα. Είναι ερμητικά κλειστό/μη προσβάσιμο από τους υπόλοιπους χαρακτήρες. Το φόρεμά της αποτελεί και τη φυλακή της.*

**4.** Στη Θεία Κωμωδία, υπάρχουν αναφορές σε συγκεκριμένα σχήματα (κύκλος, κώνος) και αριθμούς (7, 9). Στην παράσταση του 2017, σε σκηνοθεσία Αργυρώς Χιώτη, η σκηνογραφία μεταφέρει με κάποιον τρόπο αυτά τα σχήματα. Η κατασκευή με τα επτά πανιά, που κατεβαίνει σταδιακά, αποτέλεσε αναφορά στα επτά θανάσιμα αμαρτήματα που παρατίθενται στο έργο;

*-Τα σκηνικά αποτελούν αναφορές σε αυτά τα νούμερα και σχήματα. Εδώ συμβαίνουν πολλοί μετασχηματισμοί, όχι μόνο χωρικά, αλλά και δραματουργικά. Επίσης, το σκηνικό κατασκευάστηκε με τέτοιο τρόπο ώστε να μπορεί να μεταφέρεται στο εξωτερικό (σε άλλες σκηνές). Ήταν ελαφριά κατασκευή και διπλωνόταν/αποθηκεύονταν εύκολα.*

**5.** Πώς θεωρείτε ότι η αρχιτεκτονική οπτική που διαθέτετε επηρεάζει τον τρόπο που σχεδιάζετε σκηνικά, όσον αφορά τη χωρική αντίληψη του εκάστοτε θεάτρου, τα υλικά, το φωτισμό, τα κοστούμια ή ακόμα και την κίνηση των ηθοποιών;

*-Η αρχιτεκτονική οπτική επηρεάζει πάρα πολύ τον σχεδιασμό σκηνικών. Ο αρχιτέκτονας βλέπει τα σκηνικά τρισδιάστατα, σε σχέση για παράδειγμα με κάποιον που προέρχεται από τον χώρο της ζωγραφικής, που τα αντιμετωπίζει, ίσως, δισδιάστατα. Βλέπω τα σκηνικά ως μικρά ή μεγάλα οικοδομήματα. Ο αρχιτέκτονας, όταν σχεδιάζει, λαμβάνει υπόψιν του τη σημασία του κτίζειν.*

**6.** Με ποια σειρά λειτουργεί συνήθως η σκηνογραφική διαδικασία; Για παράδειγμα, γίνεται πρώτα η ανάγνωση του θεατρικού έργου και συλλαμβάνονται οι ιδέες από το/τη σκηνογράφο, ή γίνεται πρώτα συζήτηση με το σκηνοθέτη/τη σκηνοθέτρια για την εικόνα που έχει οραματιστεί;

*-Κάθε σκηνοθέτης έχει διαφορετικό process. Συνήθως πρώτα γίνονται πολλές και διαφορετικές αναγνώσεις του κειμένου. Στην πρώτη ανάγνωση παρατηρείται η ιστορία. Η δεύτερη είναι χωρική. Στην τρίτη λαμβάνεται υπόψιν το στοιχείο του χρόνου, είτε είναι ο πραγματικός, είτε είναι η εποχή (π.χ. χειμώνας). Στην τέταρτη ανάγνωση παρατηρούνται οι ήχοι του κειμένου, είτε αυτοί είναι φυσικοί, είτε είναι η μουσική. Στην πέμπτη ανάγνωση παρατηρούνται οι μυρωδιές (π.χ. ανοίγει ένα ξεχασμένο σπίτι μετά από 20 χρόνια και μυρίζει υγρασία).*

**7.** Ποιο σχεδιαστικό μέσο προτιμάτε/με ποιο ξεκινάτε τη σχεδιαστική διερεύνηση συνήθως (σκίτσο, μακέτα κτλ.);

*-Διαβάζοντας το κείμενο, ξεκινάω με σκίτσα, έπειτα τρισδιάστατες, μικρές μακέτες, μετά πάλι σκίτσο και τέλος σχέδια στον υπολογιστή.*



*"I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space, someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theater to be engaged. Then there is a flash of magic or there is none, and the results range between genius and failure."*

-Peter Brook



Στις σύγχρονες θεατρικές παραστάσεις, τα σκηνικά και τα κοστούμια λειτουργούν μαζί για την δημιουργία ενός ποιητικού χώρου. Η σύνθεση των στοιχείων του χώρου υποστηρίζει με οργανικό τρόπο τη δράση. Συχνά, στο θέατρο, επιδιώκονται σχέσεις αλληλεπίδρασης σκηνικού και κοστούμιού. Σήμερα, περισσότερο ίσως από κάθε άλλη εποχή, ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός και ο αρχιτεκτονικός τρόπος σκέψης γενικότερα, έχουν καθοριστικό ρόλο στη δημιουργία του κόσμου που περιβάλλει τα άτομα που παίζουν πάνω στη σκηνή του θεάτρου. Η παρακάτω ερευνητική εργασία θα επιχειρήσει να εξετάσει τη επίδραση της αρχιτεκτονικής σκέψης στη σύγχρονη σκηνογραφία, μέσα από τη μελέτη του έργου της σκηνογράφου και αρχιτεκτόνισσας Εύας Μανιδάκη και ειδικότερα, μέσα από τη μελέτη του σχεδιασμού και του τρόπου αξιοποίησης στοιχείων του χώρου που σχετίζονται και αλληλοεπιδρούν με την κίνηση των ηθοποιών πάνω στη σκηνή.